العدد الواحد والخمسون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



افتتاحية

الثقافة... المفترى عليها من بعض أهلها

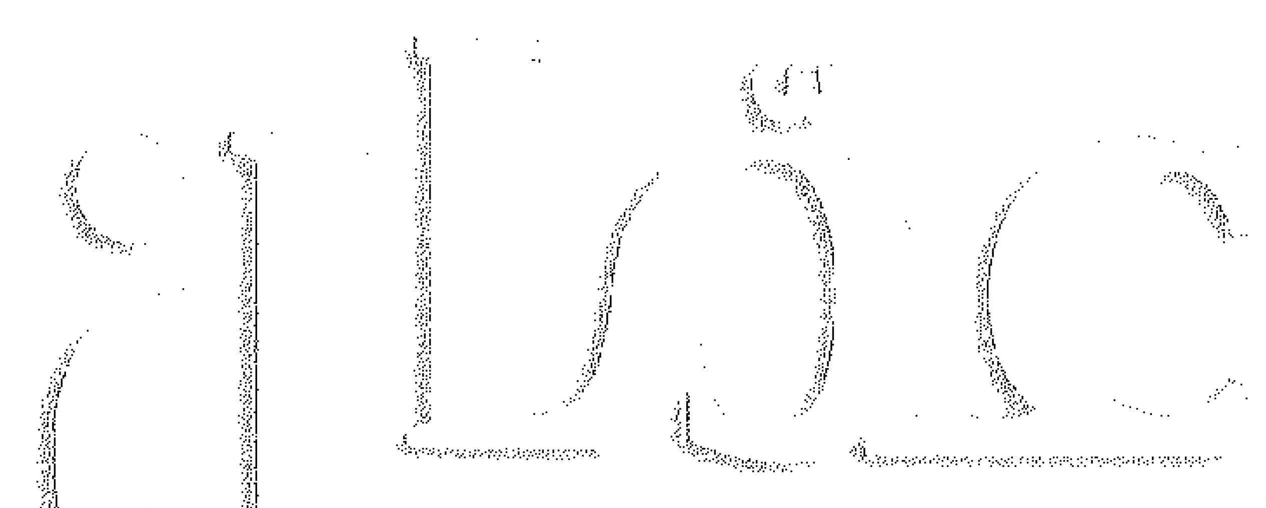
يحلو لبعض المشتغلين بالثقافة ترديد مقولة بين الحين والآخر وهي "أن الثقافة لا تطعم خبزاً"، إما لتبرير قصورهم للوصول إلى النجومية، التي حققها عشرات المثقفين الذين وصلوا بإنتاجهم المتميز شهرة تجاوزت حدود أقطارهم ونقلتهم إلى العالمية... أو لشدّ الانتباه إلى أوضاعهم المعيشية متدنية المستوى، في محاولة للحصول على دعم هذه المؤسسة أو تلك، ولو من خلال شراء كمية من منجزهم الثقافي، حتى لو كان مصير تلك "الكمية" هو المستودعات التي تجد فيها الجرذان مكاناً ملائماً للعبث بها. وأعتقد أن أخطر ما في المقولة إياها، أنها تشكل رسالة مباشرة للجيل الذي يحث الخطى لتحقيق حلمه يوماً ما بأن يصبح جيلاً مرموقاً، بضرورة التخلي عن حلمه هذا والاستعاضة عنه بحلم آخر يحقق له مردوداً مالياً، طالما أن الثقافة ليست هي الخيار الأنسب لمستقبله. والغريب حد الدهشة أن أصحاب تلك المقولة يعلمون حق العلم، بحكم اطلاعهم ومتابعتهم لما يجري في الكثير من دول العالم، أن هنالك المئات من الكتاب، ومن مختلف الأجناس الأدبية استطاعوا من خلال منجزهم الثقافي المتميز، رواية، وقصة، وشعراً، وعملاً مسرحياً، وفناً تشكيلياً، ليس تحقيق شهرة عالمية غير محدودة فحسب، بل وحققت مبيعات ما طرح في الأسواق من إنتاجهم أرقاماً قياسية، ليست بالآلاف أو عشرات الآلاف من النسخ بل وبالملايين أيضاً. ولو أن المجال يتسع لهذا المقام، لأفردنا مساحة ملائمة ولكن صفحات هذا المنبر الثقافي لا تتسع لاستعراض كهذا يشتمل على أسماء مئات المشاهير من الكتاب ممن أشرت إليهم آنفاً، وخلال فترة لا تزيد على خمسة عقود. ولكن المشكلة في مثل حالتنا الراهنة أن البعض يعتقد أو يتوهم أن الكم سيؤدي بالضرورة إلى تحقيق حلمه، ولو كان على حساب المستوى. ولم يدر بخلد أحد منهم أهمية أن يكلف نفسه عقب طرح منجزه الثقافي للسوق أن يجري استطلاعاً يشتمل ولو على عينة محدودة من المهتمين من الشريحة التي ينتمي إليها الجنس الأدبي الذي اختاره، بهدف التعرف على النسبة الحقيقية ممن تصفح هذا العمل الذي قدمه إليهم هدية مجانية..!! عندها قد تقوده النتيجة إلى اتخاذ قرار بالاستمرار في تحمل عناء الكتابة أو اختيار طريق آخر.

في كثير من الدول الغربية تبادر دور الطباعة والنشر والتوزيع إلى شراء أفكار العديد من الكتاب حتى قبل أن يشرعوا في كتابة سطر واحد من أعمالهم. فهل مثل هذه الظاهرة تعتبر مجازفة من دور النشر، أم جهلاً بالنتائج..؟

الجواب دون أدنى شك أن حساباتهم على هذين الصعيدين محسوبة بأدق التفاصيل. ولم نسمع أن أياً من تلك الدور قد منيت بخسارة مادية لأن الشراء تم قبل التدقيق في سوية المنتج ومضمونه.

أردت أن أقول بعد ذلك كله أن الثقافة الحقيقية المعبرة عن نبض الشارع وتطلعاته وطموحاته تطعم صاحبها سمناً وعسلاً، وتنقله إلى مصاف المشاهير، كأولئك الذين ما زالوا في ذاكرة ووجدان وعقل القراء على امتداد مساحة كوكبنا الأرضي. ولم تخفت هذه الأسماء أو يضعف بريقها رغم مرور مئات العقود.

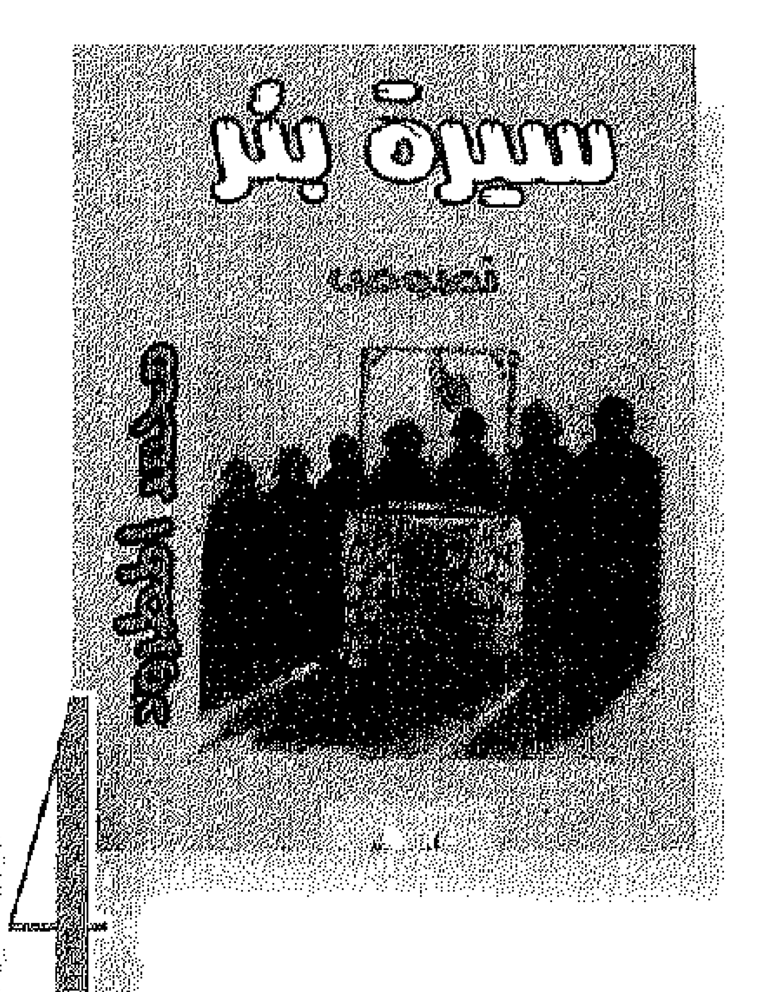
رئيس التحرير



الأغلفة الخارجية : ادولف بوجيرو

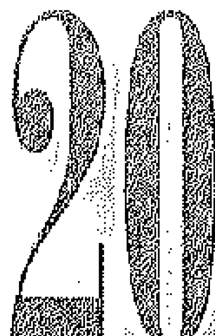
الأغلفة الداخلية : للفنان ريفيرا





4

قصيدة الومضة عند جيل التسعينيات في سوريا



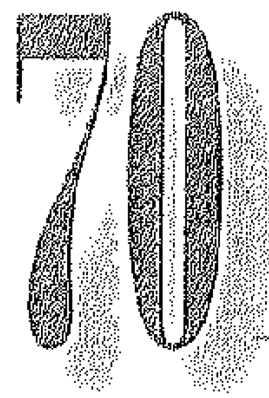
(تجليات نبي سقط من الموت سهوا) للشاعر الجزائري يوسف وغليسي





46

الشاعر العربي والموقف من الأسطورة (اقتراب من موقف عز الدين المناصرة)



معرض «كي لا ننساهم» بغاليري الأورفلي



المحتويات

AMMAN
151
كانون الثاني / ٢٠٠٨
تصدر عن
أمانة عمان الكبرى

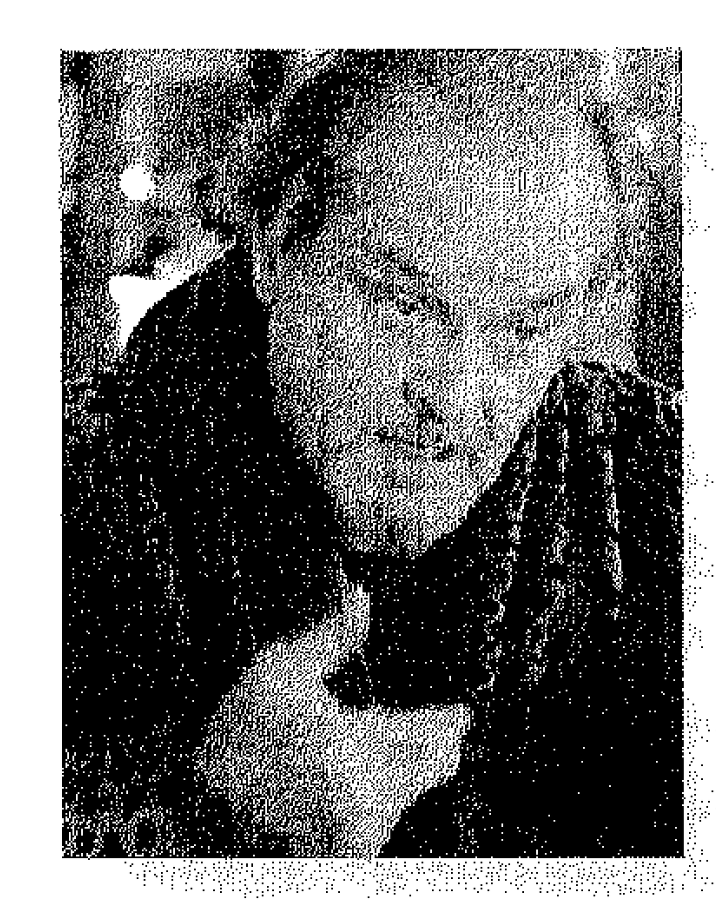
المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٢٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية
(٨٢٢/٢٠٠٢/د)

ملاحظة
ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الاميل
مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر

86
(فيلم العهد)
المأخوذ عن رواية
السويسري دورنمارت

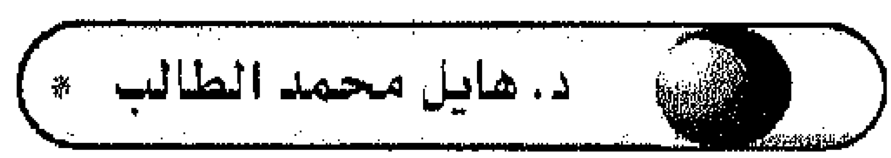
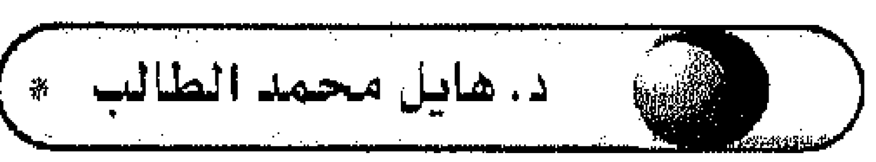




82
فرنسواز هاردي
المطربة التي أبدعت
في ترجمة سيكولوجية
العاطفة غنائياً



قصيدة الومضة عند جيل التسعينيات في سوريا

د. هايل محمد الطالب *

قد يثير مصطلح (قصيدة الومضة) إشكاليات، ونقاشات كثيرة، تتعلق بالتحديد الدقيق لهذا المصطلح، وتأريخيّة استعماله، والتأصيل له في الشعر العربي، وهذا مما يحتاج إلى دراسة خاصة يضيق المكان، هنا، عن الدخول في تفصيلاتها. وبناءً على ذلك يمكن أن نقول: إن دراستنا لهذه الظاهرة التي باتت مسيطرة على مساحة كبيرة من نتاج شعراء (جيل التسعينيات)، هي محاولة للوقوف عند ملامح هذه القصيدة وفنياتها، منطلقين في ذلك من مبدأ عبّر عنه أدونيس عندما قال: ((القصيدة تخلق شكلها الذي تريده كالنهر الذي يخلق مجراه))(١).



وبذلك، فإنّ شعرية القصيدة أمرٌ مرتبط بفنيات القصيدة، لا بعامل الطول والقصر، ولكن ذلك لايمنع من تحديد أولي لهذا المصطلح نرتكز إليه في دراستنا، ومن هنا نقول: إن قصيدة الومضة هي قصيدة الدفقة الشعورية الواحدة، التي تقوم على فكرة واحدة، أو حالة واحدة يقوم عليه النص، تتكوّن من مفردات قليلة، وتتسم بالاختزالية، ومن هنا لا يتعدى طول هذه القصيدة الجمل القليلة، التي تتشكل بطريقة لمّاحة وامضة سريعة معتمدة على تقنيات فنية متعددة. سنلحظها من خلال الدراسة.

وحضور قصيدة الومضة في نتاج شعراء هذا الجيل، قد جاء على شكلين: الشكل الأول: قامت مجموعات شعرية كاملة على هذا النمط (نمط الومضة) كما نجد، مثلاً، عند الشاعر أيمن معروف في مجموعته (الرنين) وعند الشاعر عيسى عزيز إسماعيل في مجموعته (زوّادة الإيماء). وعند الشاعر نضال بشارة في مجموعته (صباحات متأخرة)... وغيرهم.

والشكل الثاني: حضور هذه القصيدة ضمن المجموعات الشعرية دون أن تكون مسيطرة على أسلوبية التعبير عند الشاعر، وهذا الشكل نلحظه بغزارة عند أغلب شعراء هذا الجيل، ومن ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر، ما نجده في تجربة الشعراء: عيسى الشيخ حسن في مجموعته (يا جبال أوّبي معه)، ومحمد سعيد حمادة في مجموعته (ضد الموت)، ومحمد خير داغستاني في مجموعته (موسى شقّ بحر الشعر)، وحسام الدين الفرّا في مجموعته (مرايا الروح) وبنيان السلامة في مجموعته (سطوة النون)، ومحمد المطرود في مجموعته (سيرة بئر)، وسمر علوش في مجموعتها (ماسرها) وغيرهم كثير.

وفيما يأتي ندرس ملامح الخصائص الفنية للقصيدة الومضة:

١. الإيقاعية العالية والتكرار: مجموعة (الرنين) للشاعر أيمن معروف(٢) نموذجاً:

يعتمد الشاعر أيمن معروف تقنيات كثيرة في بناء قصيدة الومضة، منها اعتماده تقنية الجملة النواة التي تتفرع عنها الدلالات، وهذا ما نلحظه في قصيدة (في ليل الكلمات) التي يقول فيها:

« **لم يبقَ سوى**

أن أسقط قبل سطوع اليتم

على الأنفاسْ.

لم يبقَ سوى

أن أهبط في الناي بعيداً

وأدك شجونَ الأجراسْ.

لم يبقَ سوى

أنْ أهتك في ليل الحبر

الأفراس

فغداً تدركني امرأةٌ

في باب ممالكها

وتلُمُ عليَّ الحراسْ. » (٣)

فالشاعر يتكئ على تكرار الجملة النواة (لم يبق سوى) التي توحي بنهايات، تتحدّد ماهيتها بالجملة التالية لها، تتضافر جميعها للتعبير عن مقولته الأساسية، وهي اللحظة الإبداعية التي تولد فيها القصيدة، وقد اعتمد الشاعر على التراكيب الإضافية في رفع مستوى التخييل في سياق النص، وهذا مانلمحه في العنوان: ليل الكلمات، وفي القصيدة في قوله: (سطوح اليتم، شجون الأجراس، ليل الحبر) التي أسند فيها الشاعر مفردات (اليتم، الأجراس، الحبر) إلى مفردات لاترد معها في العرف اللغوي، مما شكّل دلالات جديدة طريفة تضافرت مع الإيقاعية المهموسة للقافية، في تشكيل أجواء القصيدة، وبذلك فإن هذه القصيدة اعتمدت على تقنيتي، التكرار، والتقفية في بناء النص.

وتقوم بنائية القصيدة لدى الشاعر أيمن معروف على الطرافة، أحياناً، عندما يُوظف في نصه الثنائيات الضدية كما نلحظ في قصيدة (المغني) التي يقول فيها:

« **على شرفة الليلِ**

يخفقُ قلبُ المغني

ويهبط في الناي

حتى يضيء المساءْ

يتلمّس بين شقوق الهواء مواجعه

ويُوقّع أنفاسَهُ في الهواءْ.

يموت المغنّي

ليولد ثانيةً

في الغناءْ. » (٤)

فالنص يقدّم حالة المُغني الذي يستقبل الليل بغنائه، ولكنه قائم في بنائيته على الثنائيات الضدية المتمثلة بـ(الليل/العتمة العزف/الضوء) و(الصمت/الموت العزف/الحياة)، معتمداً في تشكيل هذه الثنائيات على السرد الذي برزت فيه الأفعال المضارعة التي صعّدت من دلالة النص، فالليل هو نواة الدلالة، ثم تأتي الأفعال: يخفق الذي يسبب فعل الهبوط (يهبط)، ثم يأتي فعل الإضاءة (يضيء)، وهكذا تتولى أفعال (يتلمس، يوقّع، يموت،يولد)، لتضفي حركية على الحدث، وتأتي طرافة هذه الومضة من براعتها في خطف المعنى المألوف ورسمه شعراً؛ إذ باتت ثقوب الناي/آلة عزف المغني، دالة على المواجع، ومن هنا تأتي دلالة العزف الحزين، فكأن العازف عندما يضع أنامله على تلك الثقوب، يلامس مواجعه، وبالتالي يصبح الهواء الناجم عن العزف، توقيعاً على تلك المواجع. وجمالية الصورة في تعاملها مع الثنائيات الضدية، إذ جعل الشاعر العزف معادلاً للضوء الذي يكسر عتمة الليل ويذهب من رهبتها ووحشتها، كما أنّ نهاية النص، وظّفتْ ثنائية ضدية أخرى تناسب النهاية هي ثنائية الموت/الولادة، إذ جَعَل الشاعر صمت المغني ووقوفه عن الغناء موتاً، مقابل جعل العزف حالة ولادة، ويقبع خلف ذلك دلالة عميقة هي جعل العزف (الفن) تفريغاً للألم، هذه التفريغ الذي يولّد روحاً نقيّة يعبّر عنها بلفظة الولادة. (يولد).

وتحضر مقولة الأنوثة في القصيدة الومضة عند أيمن معروف، من خلال التعبير عن الجزئيات، وهذا ما يمكن أن نلحظه في قصيدتي (عند حضورك) و(عند غيابك) اللتين تدوران في فلك ثنائية الحضور/الغياب للأنثى الحبيبة، يقول في القصيدة الأولى مصوراً بهاء الحضور:

« **شيءٌ ما عند حضوركِ**

يربكني

وأموتُ

حتّى أني لا أتذكّرُ

أين رأيتُ سماءَك

تخطفني وتخبِّئني

في مخملها الياقوتْ

لكنّي أعرفُ

حين أُسلّمُ قلبي بين يديكِ

دلالُك ((يندهُ)) لي

ويُحوِّطُني بمرايا تجعلني

أتنفّسُ قربكِ

في الملكوتْ » (٥)

فالومضة، هنا، احتفاء بحضور الأنوثة، وتعبير عن حالة الوله، والدهشة التي تضفيها بحضورها الأسر، الذي يربك ويأسر، ثم يذهب إلى جعل ذاك الجسد الأنثوي سماءً تخطف. وتبعث على الحيرة معبراً عنها بأسلوب النفي (لا أتذكر..)، الذي يوحي بحيرة لا يذهبها سوى سوى تسليم الشاعر بأن ماعرفه عن هذا الحضور أنه يجعل متلقيه في حالة نعيم، تجعل صاحبه يتنفس في الملكوت، وبذلك فالشاعر يضفي قداسة على هذا الحضور.

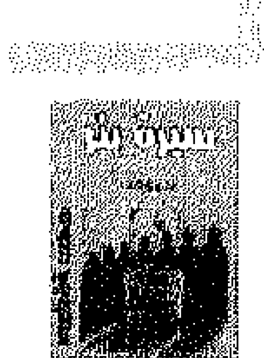
أما الومضة الثانية التي تمثل الغياب، فيقول فيها:

« **شيء ماعند غيابك**

يقتلني

فأخافُ

وألاحق في كل امرأة منكِ



الأوصافُ

وأسميها أزهارُ جدائلكِ البيضاء

تلوحُ لي

وقميصُ قرنفلكِ الشفافُ،

آلاءُ يديكِ

وأشياءُ ضفائركِ المجنونةِ أتبعها

وعبيرِ الأوصافْ

شيءٌ ما عند غيابكِ بلّلني

وتوزّعَ

في

الأطيافْ « (٦)

نلاحظ أن الشاعر في هذه الومضة يكرر الأسلوبية ذاتها التي افتتح بها نصّه السابق، ونلاحظ أنّه قد عبّر عن الغياب بمعاني مطروقة عند غيره، إذ إنّ أهم مايميّز هذا النص هو الإيقاعية فقط مع تكرار لدلالات، وصور قد وردت عند الشعراء الآخرين وفي مقدمتهم نزار قباني، ومن المآخذ على إيقاعية هذه القصيدة تكرار كلمة القافية (الأوصاف) مرتين، وهذا ما أضعف من قيمتها، إذ إنّ القصيدة الومضة لاتحتمل مثل هذا التكرار، ولاسيما في موقع هام، هو القافية.

وخلاصة القول عن قصيدة الومضة عند أيمن معروف، أنها قصيدة اعتمدت مقولات الحب والأنوثة غالباً، مع ورود مقولات أخرى ثانوية، كمقولتي الطفولة والموت، قامت على أسلوبية التكرار، والإيقاع العالي المعتمد على القافية.

٢.الكلمة/النواة الدلالية:مجموعة (زوّادة الإيماء) للشاعر عيسى إسماعيل(٧) نموذجاً:

يعتمد الشاعر عيسى إسماعيل اعتماداً كلياً في مجموعته (زوادة الإيماء) على القصيدة الومضة واللقطة السريعة في بناء نصّه، وقد قامت هذه الومضات على وسائل تعبيرية كثيرة، منها وسيلة تكرار البنية اللغوية ذاتها، كما نجد في قصيدة (الحضور) التي يقول فيها:

« في انفصال الصوت، في تموّج الصدى

في اغتراب الماء، في تبعثر الموانئ القديمة

في ارتحال الورد، في تبعثر الشذى

في احتضار مولدي، اختلاج عودتي الرجيمةْ

في انجراح غيمةٍ

وفي انكسار موجةٍ

وفي انبعاث فكرةٍ

وفي ابتكار لحظةٍ

وفي احتراق نظرةٍ

وفي الغياب والحضور والمدى

تطلعي هناك

أو تطلعي هنا

أكنْ

أنا « (٨)

فالشاعر يعتمد على بنية لغوية واحدة في بناء ومضته، تتمثل في تكرار بنية الجار والمجرور والمضاف إليه في الأسطر الشعرية، هذا التكرار الذي يثير المتلقي، الذي يترقب الدلالة الحاسمة التي ستوضّح له النهاية، حتى تأتي النهاية، ابتداءً من قوله (تطلعي هناك) وحتى نهاية الومضة، إذ أضفى الشاعر على الأنوثة أبعاداً دلالية توحي بأسطورية فحضور الأنثى كامن في الصوت والصدى واغتراب الماء، وارتحال الورد، واحتضار مولدي،... وهذه كلها توحي بأسطرة هذا الحضور المتمثل في كل شيء، من حياة وموت وجمال وانبعاث، وغياب وحضور، ولكن النهاية المفاجئة، كانت في ربطه حضور الأنوثة، بحضور الرجولة المتمثلة بالشاعر؛ الشاعر الذي يقتنص كل تلك الحضورات وتحولاتها ويسكبه في الشعر.

وتحضر الكلمة/النواة، وسيلة تعبيرية في بناء الومضة عند الشاعر عيسى إسماعيل كما نجد في قصيدة: (القصيدة)، التي يقول فيها:

« هو الحلمُ يحبو وميضاً أليقاً

يلامحُ خطو الدروب البعيدةْ

هو الحلم يحنو مهيضاً وجيعاً

يباطنُ ظلّ البلاد القعيدةْ

ويحبو

ويخبو

فتأتي القصيدة « (٩)

فالقصيدة الومضة، هنا، قائمة على الكلمة/النواة، التي تقوم عليها مقولة النص؛ وهي كلمة (الحلم) التي تشكّل القصيدة، وقد قام الحلم على ثنائية يحبو/يخبو، فالحلم إما أن يحبو ليلامح الدروب البعيدة، في دلالة على التحليق الإبداعي، وإما أن يخبو مهيضاً، وفي كلا الحالتين فإن القصيدة تولد من رحمه المقدّس.

وقد تكون الكلمة/النواة متمثلة بالعنوان، كما نجد في القصيدة التي حملت عنوان (الشاعر)، التي يقول فيها:

« يأتيك من ألق اليباب قيامةً

يأتيك من ألق البلادْ

ليضمّخ الطرقات بالخطوات

والورد الجليل بما تيسّر

من تراتيل الندى

النار والغابات والأحلام

أسئلةٌ

يجمّرها

ليبتكر الرمادُ « (١٠)

فلفظة (الشاعر)، هي النواة الدلالية للنص، التي تنطلق منها دلالات النص، فالومضة هنا تطرح تعريفاً جمالياً للشاعر، قائم على الثنائية ((اليباب (الموت)/القيامة(الحياة))، إذ إن الشاعر يضفي، بلغته، الحياة على الأشياء، فيحييها جمالياً من مواتها، ثم تأتي الدلالات الأخرى تفسيراً لهذه الحالة وتفرّعاً عنها، فالشاعر يحيي الطرقات بالخطوات التي يسيرها عليها، وينعش جمالية الورد، وتتحوّل على يديه الحياة والموت والجمال، معبراً عنها بألفاظ (النار والغابات والأحلام)، إلى أسئلة تهدف إلى الإجابة عن جوهر الحياة، معبراً عنه بلفظة (الرماد) الذي هو جوهر الجمر في نهاية المطاف.

وهذه الوسيلة البنائية، أي الكلمة/النواة، المتمثلة بالعنوان نجدها في قصائد أخرى كثيرة منها قصيدة (الموت) التي يقول فيها:

« لآيات عينيك

تلك التي بعثرتني ثلاثين أفقاً

تجوس الغياب الذي يعتريني

وتسألُ عن نجمة شاردةْ

يرتّل قلبي ثلاثين موتاً
ويرسم شاهدة واحدةً » (١١)

فلفظة (الموت)، هي النواة الدلالية لهذه الومضة التي قامت على ثنائية الإثارة والإشباع، إذ افتتح الشاعر نصه بتشخيص الموت، عبر قوله (لآيات عينيك)، ليثير انتباه المتلقي وليشوقّه، إذ أخّر الشاعر الفعل الذي يتعلق فيه الجار والمجرور إلى الشطر ماقبل الأخير من هذه الومضة، وهو الفعل (يرتل) الذي سيشبع الإثارة الحاصلة في بداية النص، وبذلك يتحول الموت إلى نص، والعمر إلى آيات تُرتّل في سبيله. وتقنية الكلمة/النواة يعتمدها الشاعر في أغلب قصائد الومضة، ويمكن ملاحظتها في قصائد (الضياع)(١٢) و(السأم)(١٣) و(الحنين)(١٤) وغيرها.

٣. الثنائيات الضدية:

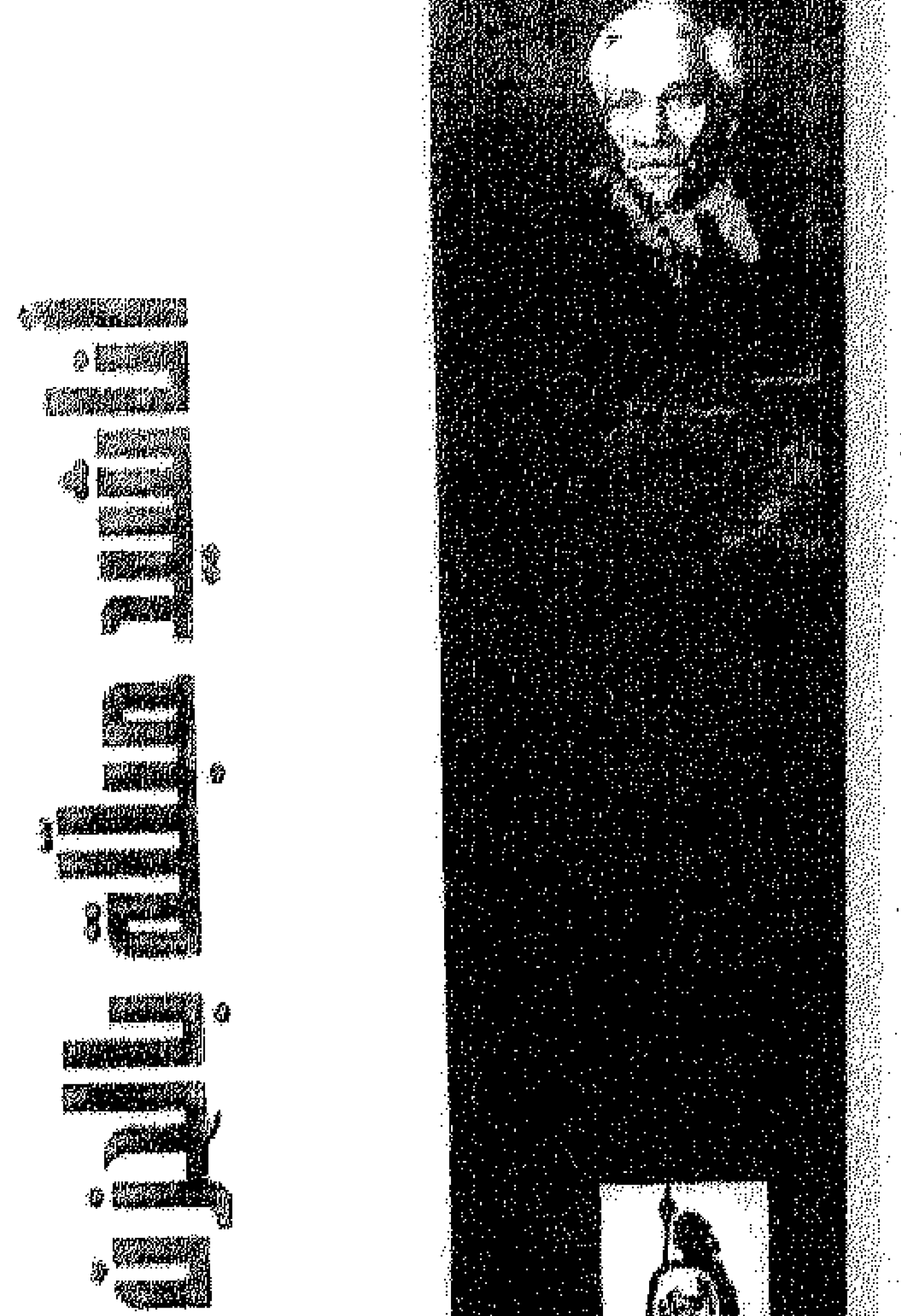
تقوم بنائية القصيدة الومضة، هنا، على التضاد بين مقولتين دلاليتين، ومن أمثلتها قصيدة (إلى شهيد)، للشاعر عيسى الشيخ حسن التي يقول فيها:

« عاهدوك
أن يثبوا
فانطلقت ...
وانقلبوا
وارتديت أغنيةً
وارتداهم
التعبُ » (١٥)

فالنص قائم على ثنائية طرفها الأول الشهيد المناضل، وطرفها الثاني الخونة الذي لم يحفظوا العهد، فالثنائية هي ثنائية خيانة/وفاء، ثم ثنائية ما آلت إليه الأمور؛ الشهيد صار أغنية في تورية جمالية لمكانة الشهيد، بينما الخونة ارتداهم التعب في تورية إلى قبح ما آلوا إليه، معبراً عنه بلفظة (التعب)، لتمثيل حالتهم.

وقد اعتمد الشاعر محمد سعيد حماده، تقنية الثنائيات الضدية في بناء ومضته، كما نجد في قصيدته (مستقبل) التي يقول فيها:

« يَدُكِ الخضراءُ على صدري



أقصدُ:
فوقَ
غبارٍ ناعمْ..
يوماً ما !! » (١٦)

فالومضة تصوِّر بطريقة درامية حالة الجسد الذي سيؤول إلى التراب، ويتجلّى العمق في هذا النص في كثافته وتنوّع دلالاته، فالسطر الأول ضاج بالحياة فاليد الخضراء، هي يد المحبوبة التي زادها النعت (الخضراء) جمالية وألقاً وحياةً، بكل ماتوحيه لفظة اللون من دلالات جمالية فهي توحي بحياة، إذ إن دلالة اللون الأخضر ملازمة لدلالات الحياة والجمال، لكن الشاعر يصدم متلقيه بعد هذه اللقطة التي يُوحي بها السطر الشعري الأوّل، إذ نقلنا إلى مكان آخر، يمثل حال هذا الجسد في المستقبل، إنه التراب الذي سيتحوّل فيه الجسد إلى مجرّد غبار. ومن هنا كان عنوان القصيدة (مستقبل) اختزالاً دلالياً لمضمون النص.

وثنائية الموت/الحياة، قد تكون ناجمة عن فعل الزمن، وتأثيره في الذات الشاعرة، وهذا مايمكن أن نجد مثاله في قصيدة الشاعر محمد خير داغستاني (لن يحدث إلا ما سيحدث) التي يقول فيها:

« تتصاعد أوراق الخيبةْ
ويغيب النهر وراء النهر
الوجه الأقرب لي قد ضاع
أرجع لأزقة قريتنا
أحترف الجري وراء الظلِّ
وأعدُ فروعك في قلبي
أسمع زقزقةَ ((أستاذ)) ..
فأفاجأ أن العمر
مضى » (١٧)

فالومضة قائمة على مايفعله الزمن، من خلال ثنائية التداعي التي تعود بالذات الشاعرة من حالة الحب الماثل في القلب، إلى حالة الواقع الذي ينهي هذا الحب، من خلال اللفظة الدرامية ((أستاذ)) التي ستأخذ في النص دور المنبه إلى حقيقة أن العمر قد مضى، ويعتمد الشاعر محمد خير داغستاني الثنائيات في بناء الومضة من خلال مقولة الحب أيضاً، وهذا مانلحظه في نص (رولاي) الذي يقول فيه:

« أنتِ قلبي
لو توقف عن محاورتي
سأذبل
كالصدى
أنت الكلام الحلو في
صمتي
على أزهار روحي
كل فجر
أنتِ خبّاتِ
الندى
لولا انصهارك في فمي
كل الحكايات التي نبتت
على صوتي
سُدَى » (١٨)

فتحضر الثنائيات من خلال ارتباطها بالأنثى/الحبيبة التي ستمثل الحياة، وكل شيء دونها سيحيل إلى الموت، وفق الترسيمة التالية:

- الحبيبة = القلب توقف القلب ذبول
  (حياة) (موت)
- الحبيبة = الكلام الحلو الشاعر = صمت
  (حياة) (موت)

وكذلك جعل الشاعر، عبر صورة طريفة، من الألفاظ التي تستخدم في ذكر المحبوبة، معبراً عنها بلفظة (الانصهار في الفم، الحكايات)، حياةً له، ولو لم يتحرّك اللسان بذكر اسم هذه الأنثى، ونسج الحكايات عنها، لكانت لغته سدى (أي موت) وبالتالي:

اللغة مع ذكر الحبيبة حياة

اللغة (الحكايات) من دون ذكر الحبيبة موت

والموت، هنا، هو موت للجمال، والشعور، والحب، وكل ما يمكن أن يُعطي الحياة ألقاً وإشعاعاً.

٤. اللقطة الجزئية والطرافة الفنية:

تقوم القصيدة الومضة، هنا، على التقاط الجزئي والحياتي المأخوذ من حياتنا اليومية، ولكن الشاعر يشحنه بجرعات عاطفية مغلفة بطرافة، وسخرية لا تخلو من أسى أحياناً، وهذا ما نجده في قصيدة النثر عند الشاعر نضال بشارة، ومن أمثلتها قصيدة (ذهول) التي يقول فيها:

« في الشارع الأوّل

أزياء الشريف ذي النجمة

في الشارع الثاني

صالون القصر للحلاقة

في الشارع الثالث

عطورات الباشا

في الشارع الرابع

أحذية النبلاء

في الشارع ...

في الشارع ...

وفي ناصية شارعين

فلافل الملك

حتّى أنت يا فلافل ! » (١٩)

فالنص قائم على المفارقة، فكل لافتات المحلّات دوّن عليها أسماء دالة على أبهة (النجمة، القصر، النبلاء، ...)، ثم تأتي الطرافة الفنية في نهاية الومضة التي توحي بتناقض حاصل بين لفظتي (الملك) الدالة على أبهة، ولفظة (الفلافل) الدالة على شعبيّة، واقتران هاتين اللفظتين ولّد المفارقة، فحتى الفلافل صار ملوكيّاً على الفقراء.

ويعتمد نضال بشارة أحياناً، على السخرية من الذات، مصوّراً مرّارة الحياة وقسوتها على الناس الذين لايتعدون أن يكونوا (كومبارساً) في هذه الحياة، يقول في قصيدة (اكتشاف):

« وجودي

وعدمه

يفيدان، يرحمني الله

بمعنى آخر

حين يتعطّر المرء

بالوردة الثلاثين من حزنه

يائساً .. تافهاً

يكتشف

كم هو ميت ! » (٢٠)

فرحمة الله هي العزاء الوحيد للمقموعين في هذه الحياة، واليائسين، والحزانى، من هنا تأتي طرافة العنوان (اكتشاف) الذي يوحي بأنّ صاحبه قد اكتشف شيئاً عظيماً، لكنّ الشاعر يفاجئنا أنّ ماهية هذا الاكتشاف، ماهي إلا وقوف ذاك الإنسان الذي بلغ الثلاثين من حزنه على حقيقة، أن اليأس والتفاهة اللتين تحيطان بهذه السنوات الثلاثين، تجعلانه يستنتج أنه لم يخرج من دائرة الموتى !!

وقد تعتمد الومضة القائمة على الجزئي على البنية اللغوية للنكتة، ولا سيما صدمة النهاية، وهذا مانلحظه في قصيدة (مركز الكون) للشاعر حسام الدين الفرّا التي يقول فيها:

« ياملاكي:

كم من العشّاق ماتوا

في هواك

لم تحرّكْ ساكناً

قطُّ يداك

كالفراش احترقوا

قد نذروا أرواحهم

كرمى لقاك

كل من يسعى إليك

يتلظّى بلظاك

ياملاكي:

لو أعيد اليومَ

غاليلو لقال:

مركز الكون البهيّ

أنت لاشيء سواكِ » (٢١)

فالومضة تقدّم مشهد العشاق الذين يتوافدون إلى البهاء الناجم عن الأنوثة، يصاحبهم موت، ضنك في الوصول، ونذور من أجل أن يتحقق اللقاء، وعذاب ومشقة الوصول إلى ذاك البهاء الأنثوي، ثم تأتي النهاية الطريفة التي تخالف المألوف، وهي أن غاليلو، سيخالف نظريته المعروفة ليجعل من الأنثى/الحبيبة، مركزاً للكون ولا شيء آخر.

وقد تأتي الطرافة الفنية للومضة، من الجمع بين المتناقضات، كما نجد في الومضة الآتية للشاعر محمد المطرود:

« هذي المرأة مفخخة بالحبّ

ما أن تنفجر بعواطفها

أكوّم تحت ركامها

ولا أستغيث بأحد » (٢٢)

فالطرافة الفنية، هنا، قائمة على التناقض بين مقولة الحب الدالة على حياة، ومقولة الموت، المعبّر عنها بلفظة (مفخخة)، مما ولّد دلالة طريفة للانفجار الذي هو انفجار عواطف، وهذا سوّغ أن وجود الذات الشاعرة تحت الركام الناجم عن انفجار تلك العواطف، هو وجود فيه كثير من الحبور والفرح، وبالتالي فالاستغاثة في مثل هذه الانفجارات غير مستحبة وغير واردة. الطرافة ذاتها نجدها عند الشاعر المطرود في ومضة أخرى يقول فيها:

« الهواء الذي يتركك جانباً

الهواء الذي لا يعبأ بكِ

لا يقلق فتنة النهد

ولا يلعب بشعرك البدوي

يموت قبل أوّل شجرة » (٢٣)

فالطرافة متحصلة من دلالات لفظة (الهواء)، فالهواء الذي لا يلتفت إلى تلك المرأة، ولا يقلق فتنتها، هو هواء لايستحق الحياة، ومن هنا يتحقق موته قبل أوّل شجرة.

وقد تأتي الطرافة الفنية في قصيدة الومضة من براعة التصوير، وذلك عندما يطرق الشاعر أبواباً لغوية جديدة، كما نلحظ عند أديب حسن محمد في ومضته (أبي) التي يقول فيها:

« وضعتُ عليه

تراب

القنوط

أبي

كان مثلي:

بكاءً

سجيناً

أراد السقوط » (٢٤)

فالأسطر الثلاثة الأولى، تقدّم مقولة الموت، والأسطر الباقية هي التي تحتوي الطرافة الفنية في الومضة، إذ جعل حالة السقوط في القبر، معادلة لحالة الدمع المسجون في العين بجامع واحد هو إرادة السقوط، ولا تخفى دلالة كلّ سقوط، واختلافه عن الآخر، وهذا ما أعطى الومضة طرافة فنية محببة.

٥. الومضة والتناص:

تحضر النصوص الأخرى في قصيدة الومضة بأشكال متعددة، لعل من أهمها التناص مع الشعر التراثي، كما نجد مثلاً في ومضة (إلى صقر قريش) للشاعر عيسى الشيخ حسن التي يقول فيها:

« يا نخل

لستِ غريبةً مثلي

أولاء أهلُكِ

أين

هم

أهلي » (٢٥)

إذ تشير الومضة إلى قصة صقر قريش مع النخلة التي غرسها في أرض الأندلس، فذكرته بأهله، وأنشد في ذلك أبياتاً أولها:

- يا نخلُ أنتِ غريبة مثلي في البلد النائي عن الأهلِ

لكن التناص هنا، هو تناص تضاد، فإذا كانت النخلة عند صقر قريش غريبةً مثله، فإن الحالة غير ذلك مع غربة الشاعر عيسى، إذ إن النخلة بين أهلها في الخليج، في حين أنه بعيد عن أهله، وبذلك وظف الشاعر نص صقر قريش، عبر طرافة فنية ليقدّم لنا غربته هو، وتخلّي النخلة عن مشاركته هذه الغربة كما فعلت مع صقر قريش.

ويعتمد الشاعر عيسى الشيخ حسن، طريقة مماثلة في ومضته التي حملت عنوان (المتنبي)، يقول فيها:

« سيّدٌ من أرق

يتثاءبُ في جملة وينام

يتّكي كالندامى على صُرّةٍ

من ورق

فتذرُّ على حزنه/حفنةً من كلام » (٢٦)

فالسطر الثاني، يذكّرنا ببيت المتنبي المشهور (أنام ملء عيوني عن شواردها...) التي يتحدّث فيه عن شعره الذي شغل الناس، الشاعر عيسى يستفيد من ذلك في تقديم صورة المتنبي الذي بات سيد الأرق، وهذا يذكرنا بقوله (على قلق كأن الريح تحتي).ولكنّ الشاعر عيسى يعيد إنتاج تلك الدلالة، ليقدّم لنا مقولة أخرى، هي مقولة الحزن الذي يتحوّل فيه الورق إلى نديم للشاعر، عندما تصبغ بالجمل الشعرية، تصبح كأنها الريح التي تذرُّ على الحزن شيئاً يخفف الألم، هذا الشيء هو (حفنة من كلام) على حدِّ تعبير الشاعر. وبذلك يلحظ أن الشاعر عيسى يستفيد من تقنية التناص ليعيد إنتاج مقولات النصوص التي تناصَّ معها بما يخدم مقولته، ومن هنا كان التناص مُنتِجاً وإبداعياً لايقوم على التكرار فقط.

وتقوم الومضة على التناص مع المقولات التي أطلقها أعلامٌ معروفون، كما نجد عند الشاعر بنيان السلامة في ومضته التي يقول فيها:

« ليس في الروح

مكان لغرز إبرة

لكنّ فيها مكان نظيف

يتّسع لجرح آخر ولصمت أخير » (٢٧)

إذ يحيل السطر الشعري الثاني في هذه الومضة، إلى المقولة المشهورة للقائد العربي خالد بن الوليد، وهو على فراش الموت التي يشير فيها إلى أنه ((لم يبق في جسدي مكان لطعنة سيف ....))، الشاعر بنيان السلامة وظف هذه المقولة في نصه، ولكنّه أعاد إنتاج دلالتها، فصحيح أن روح الذات الشاعرة غير شاغرة لاستقبال غرز إبرة، على صغره، ولكنّ في تلك الروح أمكنة نظيفة لاتساع جروح من نوع آخر، جروح معنوية، تدميها أكثر مما تدمي الجروح بالمعنى الحقيقي والمرجعي، وهذا ما يؤكّده أسلوب العطف، الذي عطف فيه تلك الجروح المعنوية على الصمت، وقد نعته بأنه صمت أخير، وهذا النعت يوحي بنهاية وتحديد، النهاية التي تدل على موت، وكلمة أخير التي توحي بأن لاصمت آخر غير هذا الصمت.

ويرد التناص في قصيدة الومضة منطلقاً من مقولة تراثية، ينسج الشاعر عليها ومضته، كما نلحظ عند محمد المطرود الذي يقول:

« قالها الحلاج: اقتلوني ... تؤجروا وأستريح

هل أقول يا الله ؟

أنا عبدك الذي يحبّك

وعبدك الذي يكذب أحياناً

وعبدك الذي تخونه الكلمات

يخطئُ في التوبة

ويخطئُ في المعصية

يا الله ... انفخ في مقولتي

كي تقوى قصيدتي على الحرب » (٢٨)

فالشاعر ينطلق من مقولة الحلاج الشهيرة التي أوردها في السطر الشعري الأوّل لينسج عليها مقولته هو، وبذلك كانت مقولة الحلاج نقطة بداية للانطلاق إلى دلالات جديدة لم ترد في تلك المقولة.

ويحضر التناص، بخجل، مع القرآن الكريم، والأناجيل، والأمثال مما لايشكّل ظاهرة، وبذلك يسيطر التناص مع الشعر التراثي على قصيدة الومضة. وعلى العموم فالتناص لايشكل ظاهرة في قصيدة الومضة، وربما يبّرر عدم بروز التناص بشكل واضح وفاعل في شعر الومضة إلى أنّ حجم هذه القصيدة وسرعتها في تأدية الفكرة بطريقة وامضة مختصرة جعلها لاتحتمل تكنيكات التناص بأشكاله المختلفة التي، غالباً، ما تترافق مع القصائد الطويلة، لتكون وسيلة، من وسائل بنائية النص.

٦. حضور أسماء العَلَم:

يحضر اسم العلم في عنوان القصيدة، وبذلك فالقصيدة تكون خطاب شعري إلى ذلك العلم الذي وجّهت إليه، والقصائد من هذا النمط غالباً ماتكون على سبيل المشاركة الإبداعية في هموم الحياة، وتعاضد في مواجهة انكسارات الزمان، من هنا كانت أسماء الأعلام التي وردت في قصائد الومضة، كلها أسماء لشعراء ومبدعين، ومن أمثلتها عند الشاعر أديب حسن محمد، القصائد التي حملت عناوين (نزيه أو عفش) و(عيسى الشيخ حسن) و(سليم بركات)، ويقول في القصيدة الأخيرة:

« يتحدّث لغةً بكماءْ
ويُغنّي الحزن على ليلاهْ
يتحدّث عن وطن محروق القلبِ
إلى أقصاهْ
يتحدّث لغةً بكماءْ
إذ يرمي نرد الروح
ويخسر حتى موتاهْ
فيصيح مراراً:
وا وطناهْ ... !!
ويصيح الجُرحَ
فلا يسمع شيئاً
إلاهْ ... » (٢٩)

ومن أمثلة هذه النمط عند الشاعر عيسى الشيخ حسن، القصائد التي حملت عناوين (محمد الغدو) و(محمد الظاهر) و(يعقوب السبيعي)، يقول في القصيدة الأخيرة:

« مستوكف العبرات إنّ مزارها
صعبٌ
نحاول دونه إبصارها
ناءٍ
تحجّ الشاهقات كليلة بيتاً
يحاكي في الجمال مزارها
لفضائها الدامي
نحوك غمامةً
ونشدّ خيط العمر
كي يختارها » (٣٠)

وورود اسم العلم في العنوان، دال على أن القصيدة هي مشاركة إبداعية، كما أسلفنا، في قضايا إنسانية وفنية، ومن هنا نلاحظ أن الشاهد الأخير الذي أوردناه والذي حمل عنوان (إلى يعقوب السبيعي) هو نوع من المشاكسة الفنية الجميلة من الشاعر عيسى الشيخ حسن، للشاعر الكويتي يعقوب السبيعي، وتحديداً لقصيدة السبيعي التي يقول في مطلعها:

. نثرت على مقل الطريق غبارها لّما ترصّد عاشق أخبارها

وهذا النمط، أي قصائد الأعلام، ينتشر بكثرة عند شعراء هذا الجيل، مما استدعى وضعه في فقرة خاصة للإشارة إليه.

أخيراً:

هذه قراءة سريعة في ملامح قصيدة الومضة عند جيل التسعينيات فرضها انتشار هذا النمط على مساحة واسعة من نتاجاتهم، ربّما تسهم في لفت الانتباه إلى إعادة دراستها في بحث مستقل، مستقبلاً.

* أكاديمي من سوريا

الهوامش:

١- انظر أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ١٩٧١، ص٦.
٢- انظر: الرنين، أيمن معروف، دار الصدى، دبي، ٢٠٠٢. (وهي المجموعة الفائزة بالمرتبة الأولى في جائزة الصدى).
٣- انظر: المصدر السابق نفسه: ص٢١.
٤- نفسه: ص ٣٥
٥- نفسه: ص ٤٠
٦- نفسه: ص ٤١
٧- مجموعة: (زوادة الإيماء) عيسى عزيز إسماعيل، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٨، الكويت، (المجموعة الفائزة بالجائزة الأولى لمسابقة سعاد الصباح للشعر عام ١٩٩٧).
٨- المصدر السابق نفسه: ص ٩٦
٩- نفسه: ص ٩١
١٠- نفسه: ص ٩٠
١١- نفسه: ص ٨٨
١٢- نفسه: ص ٨٧
١٣- نفسه: ص ٨٦
١٤- نفسه: ص ٨٥
١٥- انظر مجموعته: (ياجبال أوبي معه) الشارقة، ٢٠٠٢، (وهي المجموعة الفائزة بالمركز الثالث في جائزة الشارقة للإبداع الدورة الخامسة ٢٠٠١)؛ ص٨١.
١٦- انظر: مجموعته (ضد الموت)، م.س.؛ ص١٧
١٧- انظر مجموعته (موسى شق بحر الشعر)، دار الصباح، ط١، ٢٠٠٦: ص١٤٣
١٨- نفسه: ص٧٧.
١٩- انظر مجموعته: صباحات متأخرة، دار الذاكرة، حمص ط١، ١٩٩٧: ص٥٥
٢٠- المصدر السابق نفسه: ص ٦٨
٢١- انظر مجموعته: مرايا الروح، دار الطليعة الجديدة، ط١، ٢٠٠٦: ص٨٣.
٢٢- انظر مجموعته: سيرة بئر، مصدر ورد سابقاً، ص ٨٥
٢٣- المصدر السابق نفسه: ص ٨٤
٢٤- انظر مجموعته: موتى من فرط الحياة، الناشر دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩، (وهي المجموعة الفائزة بالجائزة الأولى لمسابقة البياتي الشعرية للعام ١٩٩٩):ص٧٥
٢٥- انظر مجموعته: يا جبال أوبي معه، م.س: ص٧٧
٢٦- انظر مجموعته: أناشيد مبللة بالحزن، دار الجندي، ١٩٩٨، (وهي المجموعة الفائزة بجائزة البياتي للعام ١٩٩٨): ص ٤٦
٢٧- انظر مجموعته: سطوة النون، طباعة خاصة، ٢٠٠٦: ص ١٠٩
٢٨- انظر مجموعته: سيرة بئر، م.س: ص٩٠
٢٩- انظر مجموعته: وثامنهم حزنهم، م.س، ص٧٠
٣٠- انظر مجموعته: يا جبال أوبي معه، م.س: ص٩١



البيان رقم واحد!

نادر رنتيسي *

يستحضر العنوان مرحلة سياسية تقلبت فيها أنواع الحكم، بتنوع البيانات التي يبدأ كل واحد فيها من ذلك الرقم المنتمي إلى الأرقام الفرديَّة، المتمايزة عن الزوجية بأن أحد اطرافها يبقى شاغرا بلا مرادف.

لكنه لا يؤشر إليها في هذا المقام؛ بل إلى الصورة الكاريكاتورية التي أشاعتها، وتقمّصتها مفردات وصور ثقافية أكدت أن هذا العناوين المثالية والرومانسية التي تحملها، تحتمل أن تبطن نزعة استبدادية تتماثل بصفات أكثر الأنظمة شمولية وحزما!

ومشاهد تلك الصورة، بزواياها المختلفة، أكثر من أن يتمَّ إجمالها في خطاب مختصر، لكنها، على الأرجح، قد تزامنت مع ظهور الصورة الأصل: السياسية بأدواتها الأكثر حدة وقدرة على التغيير؛ أي تغيير!!

فمنذ منتصف القرن الماضي، أفرزت ثورة الشعر الحر ظاهرتين بدتا متنافرتين وإن اشتركتا في رفض بعضهما إلى حدّ الرغبة في الإقصاء، أول القتل المشروع، المبرر باحتكار الرؤية الجمالية والفنية، التي كانت تستند عند طرف إلى الموروث، وعند الطرف الآخر إلى الحداثة.

أوغلت مواجهة الطرفين، حينذاك، في تقمُّص حالتي الصراع من الفعل الذي تجلى بصور بيانات أولى تصدرها الكتاب الأشهر « قضايا الشعر المعاصر»، ومن ردّ الفعل الذي ينعت أي محاولة للتغير بالكفر أو التبعية!

ورغم أن السجال كان في قضية ثقافية، وألسنته تتكلم الفصحى بطلاقة لا لحن فيها، إلا أن مفرداته كانت عسكرية خشنة، يتمُّ حشوها برصاص دسم يتهيأ للقنص من فوّهة صدئة!

ويبدو أن التاريخ، حتى وإن كان صغيرا بعمر عقد أو اثنين، فإنه يُعيد نفسه واضحا مثل منام يحمل مغزى الرؤيا؛ فكان الصراع الأشد ضراوة بين قصيدتي النثر والتفعيلة، وهو الصراع المفتوح الذي تجاوز فكرة الحدود، إلى ذهنية مفرطة في الغرور العسكري، عندما بدأت الحرب ساخنة من البداية، كل يمضي باتجاه الآخر لفرض وجوده، وتكريسه على ما « يحرره» من أرض؛ أو منابر وهيئات ثقافية!!

لكن أشد ما يثير السخرية بمذاقها المُر أن تتواصل إلى الآن حرب، تفتر ولا تبرد، حول الموسيقى؛ أن تكون ببحور الفراهيدي التي لا تستقبل مياه الأنهار، أم بنهر خفي تفيض مياهه على الأطراف، فلا تصل إلى بحر!

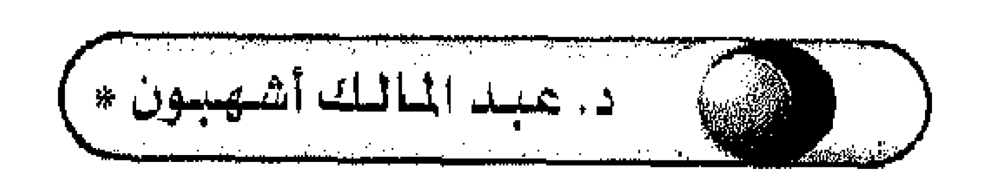
ولم تختلف الصورة في الحروب الأخرى، بين الأجناس الأدبية، كما بين الدول، أو الأحلاف العسكرية، لكن الصحافة الثقافية والأدبية تجللت بالحبر الأسود في معارك صغيرة، وقليلة الشأن، وإن كان أقطابها يغطي منجزهم عشرين دولة ونيّفاً!

والأقل شأنا تلك المعارك اليدوية حول منجز صحافي سريع، يقتضي اعتلاء منصة صحافية قصيرة، لا تتعدى طابقا ورقيا مفرغا من الهواء، تخرج منها الصور المجازية فقيرة الدهشة، حول إعادة تشكيل « المشهد» وبث الطاقة الخلاقة في « الحراك»، وإعادة صياغة كل الشؤون الثقافية قبل ظهور الإعلان الأول، في هيئة مقال مشحون برغبة الفتك.. مثل بيان يحتمل تعدد الأرقام الفردية!!

---

* كاتب وصحافي أردني
Nader_rantisi@yahoo.com

مذكرات الفتى الأحمر: سمير أمين
(ماض لحراسة المستقبل)



د. عبد المالك أشهبون *

يعتبر «أدب المذكرات» من ضمن الفنون الأدبية الجميلة والمشوقة والمشهورة في الآداب الغربية. وقد عرف الأدب العربي الحديث كتّاباً كثيرين في هذا المجال، إلا أن «أدب المذكرات» مع ذلك في العالم العربي ضعيف، والأسباب متعددة، منها ما يعود إلى ضمور الحريات السياسية والعقائدية من جهة، ومنها ما هو متكلف ومبالغ فيه من خلال حدّة تَضخُّم صوت الأنا وتمجيد الذات، مقابل إلغاء أو التنقيص من أدوار الآخرين من جهة أخرى، إذ تصبح المذكرات وفق هذه المعطيات مُمِلّة وبلا عِبَر مستقاة منها، وهذا ما يجعل من بعض مذكرات السّاسة وصناع القرار في العالم العربي، غير ذي جدوى في اهتمامات النقاد والقراء بصفة عامة، عكس ما يحصل حينما يتعلق الأمر بمذكرات أديب أو فيلسوف أو علامة...



فالذاكرة، في اعتقادنا الشخصي، هي جزء من الشخصية والهوية والانتماء، لذا من الواجب أن يكون القَيِّمُ عليها قديراً بتحمل هذه المسؤولية التاريخية الملقاة على عاتقه. وعلى هذا الأساس المكين، نؤكد أن فن كتابة المذكرات ليس فعلاً متاحاً لكل من هبَّ ودبَّ، ولا أرضاً مشاعاً أمام كل من ساورته الفكرة إياها.

وفي يقيننا كذلك، أن الكثير من الذين امتنعوا عن كتابة مذكراتهم، والتزموا الصمت النبيل، كانوا أفضل بكثير من بعض الذين غامروا وخاضوا التجربة، واعتبروها محطة لإبراز الذات، وإعلاء الأنا غير المؤسس على حقائق ثابتة وموضوعية.

والمتأمل في أدب المذكرات بصفة عامة، سيلفي أن هناك قاسمين مشتركين يجمعان بين أغلب كتاب المذكرات: أولهما أن مذكراتهم هي نتاج بلوغ سن النضج، إن لم نقل الشيخوخة. وثانيهما أن شهرتهم واسعة، وموقعهم وازن، وعيارهم ثقيل في المجالات التي تعتبر من صميم تخصصاتهم، قبل أن يقدموا على نشر مذكراتهم التي تعدُّ، في المحصلة الأخيرة، تتويجا لهذا المسار الإنتاجي الطويل والغني.

وهذا ما ينطبق بشكل جلي على مذكرات المناضل الشيوعي، والخبير الاقتصادي سمير أمين...فبعد أن غمرت كتبه في مجال الاقتصاد حقلنا الثقافي لعقود من الزمن، ها هي مذكراته تضفي على رصيده العلمي والنضالي السابق أبعاداً أخرى، بما توفِّرُه تلك المذكرات من معطيات جديدة، وما يثوي في أغوارها من أفكار متميزة، ومن جرأة وحسم ظاهرين في طرح القضايا الوطنية والقومية والدولية ذات الطابع الإشكالي، من أجل استشراف الآفاق التي تجعل من هذه الأفكار، عوامل لتحصين المستقبل من كل التحريفات والنقائص والعيوب، والارتدادات التي يمكن أن تعتريه.

ولقد أكد سمير أمين هذا البعد الاستشرافي - بطريقة ضمنية - حينما ذيَّلَ كتابه هذا بعنوان فرعي: (ماض لحراسة المستقبل)، وهو ما يعني إيمان الكاتب - كمثقف ملتزم - بدوره الخلاق على حراسة الأفكار المشرقة في المستقبل لا في الحاضر فقط. فالكاتب لا يستهدف من خلال هذه المذكرات، توفير معلومات ومعطيات وحقائق فحسب، بل إنه يتجاوز هاته العملية التقريرية والتأريخية والتسجيلية إلى الارتقاء بقيمة مذكراته إلى مستوى فعل التبصر في الوعي الجماعي المشكل لكل الشرائح المجتمعية التي

تستحضرها المذكرات. وفعل التبصر هذا لا يمكن أن يتبلور إطلاقاً في غياب حس نقدي مرهف، ومنفتح على الآفاق الرحبة للمستقبل.

فإلى أي حد سيتمكن سمير أمين من احتواء الماضي بكل إشراقاته وإخفاقاته قصد الانفتاح على واقع حلم يرقى إلى مستوى طموحاته المتوثبة؟

إن أهم خاصية طبعت هذه المذكرات تجسدت في الجرأة والجسارة الواضحتين في إبداء الرأي، والرأي المضاد في مختلف القضايا المطروحة، سواء أكانت سياسية أو اقتصادية أو فكرية. الشيء الذي يجعلنا نعتبر هذه المذكرات وثيقة تاريخية عن سيرة وطن وشعب في عز لحظات المخاض العسير. وذلك من منظور مفكر وخبير ومناضل ملتزم بقضايا وطنه...كما أن القارئ الذي لم يعايش أحداث هذه المرحلة التي تمتد من أواسط القرن العشرين إلى بدايات القرن الواحد والعشرين، سيجد أن مضمون هذه المذكرات كفيلة بتقديم إيضاحات ومعطيات وتواريخ عن مختلف المحطات التي مر بها المجتمع المصري عامة، والعالمي بصفة عامة.

فمنذ الأسطر الأولى من الكتاب، يبدو سمير أمين منشغلا بالتقاط تفاصيل الأجواء التي هيأته ذاتيا وموضوعياً لتبني الفكر الاشتراكي، سواء تعلق الأمر بأثر تفاقم الأزمة الاجتماعية، والتفاوت الطبقي، وأعطاب الاقتصاد الوطني، بالتوازي مع رصد الإخفاقات العربية العامة أمام إسرائيل، وتعثر مشاريع الوحدة الإقليمية، ثم التفكك العربي الشامل بعد النكسة، الذي أعقبته شتى صور الصراع الدامي بين الحكومات العربية، وحركات التطرف الديني، وما إلى ذلك من القضايا التي شغلت الرأي العام العربي على امتداد العقود السابقة.

١. سيرة الفتى الأحمر وشبابه؟

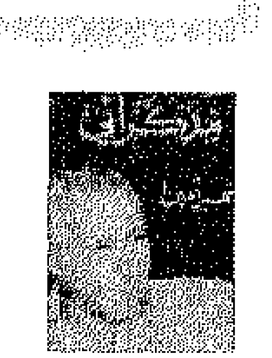
في سياق عودة العديد من الكتاب إلى عالم الطفولة، يحق لنا أن نتساءل عن الأمر الذي يصبو إليه هؤلاء من خلال رجوعهم إلى الطفولة؟ هل هو ضرب من الحنين العارم إلى الماضي، في ظل واقع خانق أحياناً؟ أم أن الأمر أعمق من ذلك بكثير، بحيث يتجاوز هذا الحنين إلى فعل المساءلة، والنقد البناء للذات وللماضي الذي تمتد جذوره إلى الحاضر والمستقبل، وبالتالي تغدو مساءلة سيرة طفولة الكاتب خاصة وماضيه عامة، بمثابة رد فعل إيجابي على كل ما من شأنه أن يعوق تحرره من قيود الماضي كيفما كانت طبيعتها، وفي الآن ذاته صمام أمان ضد كل ما من شأنه أن يعيد إنتاج ما كان، بكل آلامه وسلبياته ونواقصه؟

> **إن أهم خاصية طبعت هذه المذكرات تجسدت في الجرأة والجسارة الواضحتين في إبداء الرأي، والرأي المضاد في مختلف القضايا المطروحة**

فقد تختلف وجهات نظر بعض الكتاب حول طبيعة استحضار طفولتهم من كاتب لآخر، وفي هذا السياق يستحضر القاص والروائي العراقي عبد المجيد الربيعي موقفه من طفولته على الشكل التالي: «يخيَّل إليَّ أن الطفولة جميلة...مهما كانت وطأة الحياة على أسرنا ومن ثم علينا، مهما احتجنا وحلمنا وأردنا ولم نحصل على شيء. وسرُّ جمال الطفولة في كونها ابتعدت كثيراً، وتساقطت عنها كل التشوهات والتجاعيد والغبار، فبدت صافية عذبة عَطِرَةً، لا نشُمُّ منها إلا عَبَقَ البراءة وشذاها اللذيذ»(١)، مقابل هذا الرأي المحتفي بعوالم الطفولة كيفما كانت، يؤكد سمير أمين أنه ليس ممن يعتقدون أن ذكريات الطفولة دائماً سعيدة. بالتأكيد إن ذكريات الأطفال المولودين في ظروف البؤس ليست سعيدة، «لكنني من أولائك المحظوظين الذين يحتفظون بذكريات سعيدة من طفولتهم. لهذا أتأثر كثيراً بالأماكن المرتبطة بطفولتي...»(٢). كما لا يخفي الكاتب في بداية مذكراته أن للأسلاف أثراً كبيراً على الإنسان، «لا بفضل دمائهم، الأمر الذي لا أعتقد به بالمرة، وإنما بفضل ثقافتهم وما يحملونه من إيديولوجية»(٣).

وهنا يذكرنا سمير أمين ببعض المعطيات المتعلقة بأسلافه، ومدى تأثيرهم في تكوينه النفسي والروحي والاجتماعي. فهو ينتسب لجهة الأب إلى الارستقراطية القبطية في بور سعيد، حيث كان أبوه وفديا ووطنيا وديمقراطيا في تفكيره، ولجهة الأم التي كانت تنتمي إلى عائلة فرنسية من الالزاس. كانا الأبوان يشتغلان في مهنة الطب ببور سعيد، حيث كانا يجوبان القرى لتطبيب الناس ومساعدة الفقراء. فلهذين الأبوين دور استثنائي في تربية سمير أمين، وغرس شعور التعاطف مع الفقراء، حينما كان طفلا يرافق أبويه في مثلا هذه الخرجات والزيارات.

كما يذكرنا الكاتب بميولات أبويه الاجتماعية والسياسية والفكرية، حيث كانت لهما نظرة اجتماعية للمشاكل. فقد كانا يقولان دائماً: «إن هذا البؤس المحيط بنا، ليس فقط غير طبيعي وغير مقبول، بل هو دليل على وجود عيب في المجتمع»(٤).



ففي كنف هاته الميولات الوجدانية المتعاطفة مع الفقراء والمحرومين، تشكلت أفكار سمير أمين الذي ما نسي يوماً منظر ذلك الطفل الذي رآه يبحث في القمامة عن شيء يأكله، فسأل والده عن سبب قيامه بهذا العمل الوضيع، فأجابته أمه. وهو في سن السادسة من عمره. قائلة: إن المجتمع سيء فيفرض ذلك على الفقراء، وما كان على الطفل إلا أن يعقب ببراءة الأطفال. على كلام أمه قائلاً: «سأغير هذا المجتمع» فقالت له: «هذا واجب»(٥)...وعندما قصَّ هذه القصة على صديقه الفرنسي أندريه فرانك، بعد ذلك بأربعين عاماً، سأل هذا الأخير والدته قائلاً: «منذ متى صار سمير شيوعياً؟»، أجابته: «كما ترى منذ السادسة»(٦).

كان هذا الشعور الاجتماعي نفسه وراء تعاطف العائلة المبكر مع الاتحاد السوفيتي منذ ١٩٤١، وهو تعاطف شارك فيه الكثير من أفراد المجتمع المصري، باعتبار الشيوعية هي الحل النهائي للمشاكل الاجتماعية...وتوطد هذا التعاطف فيما بعد، عندما استأجرت القنصلية السوفيتية في بور سعيد الطابق الأول في العمارة التي كانت العائلة تسكن في الطابق الثاني منها، وهذا ما أدى إلى قيام صداقة

كبيرة بين العائلة، وعدد من الموظفين السوفييت.

وعلى الرغم من أن سمير أمين ينتمي إلى عائلة أرستقراطية قبطية في مصر، لكن عائلته هذه لم تكن شغوفة بالجانب الديني، ولذلك لم يُعمد هو وشقيقه إلا بعد أن أصبح عمرهما يتراوح ما بين الثامنة والتاسعة، وذلك بعد أن لاحظ الوالدان أنه يستحسن أن يدرج كل شخص في المكان المناسب من التقسيمات الطائفية الموجودة في مصر، وحتى سمير أمين يقرُّ بأنه لا يحترم الخطاب المبني على أساساً على مبدأ الهوية(٧)...كانت هذه هي الإرهاصات الأولية لبداية علاقة سمير أمين بالشيوعية.

وحينما نعود إلى فترة بداية الأربعينيات من القرن الماضي، وهي الفترة المتأججة من سنوات الحرب بين الألمان والإنجليز، نجد أن هذه المرحلة تتزامن مع سنوات مراهقته، حينما كان طالباً بمدرسة الليسيه التابعة للبعثة العلمانية الفرنسية ببورسعيد، التي كانت بمثابة مدينة/حامية عسكرية، يملأها الجنود البريطانيون، وأكثرهم جنود المستعمرات في سياق الصراع الدولي المحموم آنذاك...كما أن آثار وأصداء الحرب في تلك الفترة، كانت متعددة ومتفاوتة على سكان بورسعيد، خصوصا بعد سماع صفارات الإنذار، وإطفاء الأنوار، وطلقات المدافع المضادة للطائرات، والنزول إلى المخابئ الأرضية...

وعند نهاية الحرب العالمية الأولى، كان الشباب المصري قد انحاز بشدة لمواقف راديكالية، معادية للإمبريالية، وذلك ما كان واضحا في المدارس والجامعات...فقد كانت مدارس الليسيه من الأماكن التي جرى خلالها تسييس الشباب، بفضل مستوى التعليم الممتاز بها، بطبيعته برامجه ومناهجه التقدمية...حيث انخرط سمير أمين في جماعة الشيوعيين الصغار التي تشكلت في الليسيه...فكان الصراع محتدماً بين أنصار الجماعة، وبين أقرانه من «الرجعيين» الذين لا يعترفون بأن الشيوعية والاتحاد السوفييتي هما اللذان سينقذان مصر، وباقي الأمم الأخرى من الاستعمار والأنظمة الإقطاعية والرجعية...أما المفارقة في هذا الوضع السياسي الصاخب، فهي



ما من مذكرات أو يوميات أو سيرذاتية إلا وتوفر معلومات هامة، وتبصراً في وعي جماعي أوسع، يشكل عالم الكاتب الأشمل الذي يسترجعه في كليته

أن مجتمع الكبار الذي كان يخالطهم سمير أمين، كان أقل تأثراً وتحمساً بهذا التطور الراديكالي للشباب المصري....

من خلال ما سبق، يتأكد لنا أن سمير أمين لم يصل إلى عالم اليسار هكذا أو كما اتفق، بل دخله بالتدرج السلس، الذي يبتدئ بالتعاطف الطفولي الجامح مع قضايا المستضعفين في بلاده، وصولاً إلى التزامه النضالي الواعي، بعد ذلك، في الحزب الشيوعي المصري، وعضوا فاعلاً في الداخل والخارج... فبالإضافة إلى ردود فعله البسيطة تجاه مظاهر عدم المساواة الاجتماعية، واتساع الهوة ما بين الطبقات في مصر، كانت هناك نظرة مترسخة توجه في العمق هذا التعاطف، وهذا الانتماء إلى الفكر اليساري، إنها فكرة الثورة التي آمن سمير أمين بحتمية حصولها في ظل الاستعمار وتفاقم الأوضاع، واحتداد الصراع الطبقي...

فالمسألة، إذاً، لا تتعلق فقط، بمظاهر الفقر والفقراء، ولا بردود الفعل المتشنجة تجاه هذه الأوضاع المزرية...بقدر ما يتعلق الأمر بصراع حقيقي، آمن به الكاتب، بين أغلبية من الشعب المصري تتعرض لإقصاء ممنهج، وبين طبقة متسلطة تتفرد وحدها بالاستفادة من خيرات البلد، وترهن مقدراته للعدو الخارجي...

وهذا ما سبق لسمير أمين أن أوضحه في كتابه الموسوم بعنوان: «سيرة ذاتية فكرية» حين اعتبر أن التزامه بالشيوعية كان احتجاجاً على مهانة الظلم الاجتماعي، وأن البعد الوطني المعادي للامبريالية لم يكمل هذا التوجه إلا فيما بعد. وهو مسار مختلف عن مسار أغلب رفاقه المصريين في الليسيه الذين اتخذوا الطريق العكسي، وفي نهاية المطاف، توصل الجميع إلى الاقتناع بالتطابق بين السيطرة الامبريالية، وبين الظلم الاجتماعي...

٢ . ما معنى أن تكون شيوعيا في عالمنا العربي؟

ما من مذكرات أو يوميات أو سيرذاتية إلا وتوفر معلومات هامة، وتبصراً في وعي جماعي أوسع، يشكل عالم الكاتب الأشمل الذي يسترجعه في كليته، وهذا الأمر هو ما تحيل عليه مذكرات سمير أمين، بطريقة مباشرة حينا، وغير مباشرة أحيانا أخرى...

ففي استحضارنا لتاريخ التجارب الشيوعية في وطننا العربي، لا مفر من التأكيد على أن مسار هذه التجارب لم يكن مفروشا بالورود، بقدر ما كان مسارا صعبا، مليئاً بالعوائق والموانع والإكراهات، سواء في طبيعة تصور هذا النظام السياسي أو ذاك للفكر الشيوعي، أو في طبيعة التعاطي مع هذا الفكر الوافد الذي يتضمن مجموعة من التصورات التي يصعب استنباتها في مجتمع عربي إسلامي، شديد الاعتداد بهويته الدينية، حد التطرف في كثير من الأحيان...

في هذه الأجواء الخانقة ظهرت تجارب الأحزاب الشيوعية في عالمنا العربي. فهي مغضوب عليها من طرف السلطة لنزوعها الراديكالي، ومرفوضة من شريحة واسعة من المفكرين لطبيعة تصورها للمسألة الدينية، وهذا العنصر بالذات يحد من انتشارها الواسع بين أوساط الجماهير التي يفترض أن الحزب الشيوعي هو ممثلها والناطق الشعبي باسمها، بما عرف عن هذا الفكر من انحياز مطلق للعمال والفلاحين والمستضعفين بصفة عامة...وهذا ما ستكشف عنه مذكرات سمير أمين في هذا المجال تحديداً...

كان سمير أمين، كجميع شباب مصر في تلك الحقبة، متحمسا للراديكالية التي بلغتها الحركة الشعبية المعادية للامبريالية التي توجت بمظاهرة ٢١ فبراير ١٩٤٦، وبنجاح الحركة الشيوعية التي رغم حداثتها، كسبت تأييد كل مصري لديه شعور بالوطنية وبالعدالة الاجتماعية. وهنا يزعم سمير أن الشيوعيين كانوا القوة

الوحيدة التي تجرأت على معارضة الملكية المكروهة من الفئات المسيسة من الطبقات الشعبية، والبرجوازية الصغيرة الراديكالية...(٨). من هذا المنطلق، يعتبر أن الخوف من الشيوعية كان يرعب الطبقات المستغلة والسادة الإمبرياليين من خفقان الراية الحمراء فوق وادي النيل، كما كان يقال حينئذ. كان هذا صحيحاً، حسب تقديرات الكاتب: «فلو كانت هناك ديمقراطية حقيقية في تلك الفترة لكان الشيوعيون قد كسبوا الجماهير الغفيرة، بل ربما الانتخابات. ولكن لا البرجوازية، ولا القوى الغربية كانت مستعدة للمخاطرة بهذا الاحتمال....» (٩).

انتقل سمير أمين بعدها إلى فرنسا، حيث كان طالباً في باريس خلال السنوات ١٩٤٧ إلى ١٩٥٧، وهي السنوات الحاسمة في تكوينه الثقافي والسياسي والنضالي...حيث انتظم في ليسيه هنري الرابع في القسم الداخلي، في قسم الرياضة الأولية. وكان في تلك الفترة مناضلا نشطاً، وعضوا في الحزب الشيوعي الفرنسي...فبعد حصوله على دبلوم العلوم السياسية وليسانس المحاماة، بدأ التفكير في رسالته بشأن الاقتصاد. فالتحق بمعهد الاقتصاد السياسي في سبتمبر ١٩٥٣، وحصل على دبلومه في يونيو ١٩٥٤، كما التحق في الوقت ذاته بمعهد الإحصاء في جامعة باريس لتنشيط معلوماته في الرياضيات، وحصل منها على شهادته العليا عام ١٩٥٥...

لم تنقطع زيارات سمير أمين المتكررة لمصر. فقد كان يتابع آخر التطورات التي حدثت في بلاده، ويتعلق الأمر بثورة الضباط الأحرار التي كان الجميع يبارك أهدافها النبيلة، كما كان يزور رفاقه في الحزب الشيوعي، ويتقابل معهم في لقاءات خاصة...

وبعد العودة إلى مصر في سبتمبر ١٩٥٧، وبعد زواجه الرسمي بإزابيل (رفيقة دربه في الحياة الزوجية والنضالية)، تسلم عمله الجديد في القاهرة. فقد كان هذا العام عام التغييرات الكبرى في مصر. ففي أعقاب هزيمة العدوان الثلاثي عليها، وُضعت رؤوس الأموال البريطانية والفرنسية والبلجيكية، التي كانت مسيطرة على القطاعات الصناعية الحديثة من الاقتصاد، تحت الحراسة من قبل النظام الناصري.

وتأسست لتدبير شؤون إدارة هذه الشركات، مؤسسة شبه حكومية أطلق عليها«المؤسسة الاقتصادية». وكان من الطبيعي أن يكون رئيسها من الضباط المقربين من عبد الناصر، في حين عين الرفيق إسماعيل(كان شيوعيا) مديرا بالمؤسسة، ومسؤولا عن التخطيط الاقتصادي لها، وبحث إسماعيل عن فريق يساعده في أداء مهامه، لذلك فكر في سمير أمين منذ البداية...هكذا تابع سمير أمين الكثير من الملفات المتعلقة بجميع القطاعات الكبرى في الاقتصاد المصري الحديث. واكتسب خبرات لا يستهان بها في هذا المجال، وطبقا لمسؤولياته كان يتابع عن قرب مناقشات وقرارات مجالس إدارة الشركات...

وتعتبر نهاية الخمسينيات من القرن الماضي أشد صعوبة وإيلاماً بالنسبة للتنظيمات الشيوعية المصرية، حيث انتهى شهر العسل القصير بين الشيوعيين ونظام عبد الناصر، الذي لم يتقبل انتقادات الشيوعيين للنظرة البيروقراطية، المعادية للديمقراطية، في كثير من الأمور من أهمها: وحدة مصر مع سوريا، الأوتوقراطية...

هكذا انقلب النظام الناصري على الشيوعيين، فشنَّ حملة واسعة من الاعتقالات على كوادرهم في أول يناير ١٩٥٩. وقد شملت الاعتقالات العديد من الرفاق، وكان من بينهم إسماعيل، في حين أفلت سمير أمين من هذه القائمة الأولى من الاعتقال...

في هذه الفترة العصيبة، توقف سمير عن العمل، وانخرط في سلك التدريس، كما بدأ التأليف حول واقع التجربة الناصرية في كتابه: «مصر الناصرية» الذي صدر له عام ١٩٣٦ تحت اسم حسن رياض، وهو الاسم السري لسمير أمين، وقد أصدر فيه حكما قاسيا على الناصرية...

> **تكمن أهمية كتابة المذكرات في الموقع الفاعل لصاحبها، ولدوره المركزي، وأثر شهادته المباشرة على مجريات الأمور في الحاضر والمستقبل**

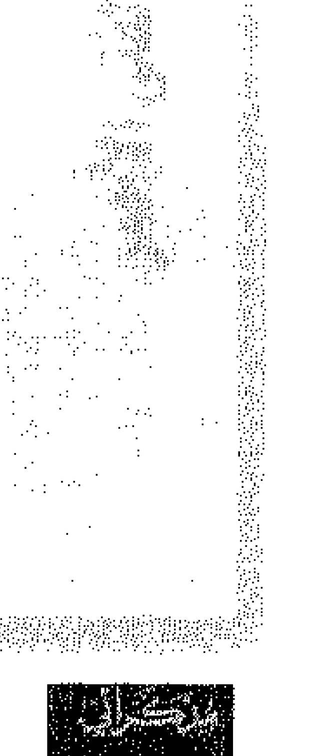
ويسجل هنا أن السنوات الصعبة التي مرَّ بها الحزب الشيوعي، جردته من قياداته الفاعلة من جهة، ودفعته للخوض في صراعات واستقطابات داخلية عنيفة من جهة ثانية. فكان سمير أمين في هذا الخضم، طرفاً غير محايد، وأحد النشطاء من داخل الحزب، حيث أدلى بدلوه في تلك النقاشات الصاخبة، باعتباره مدافعاً عن أطروحة تبدو غير مقبولة لدى فريق آخر من رفاقه. فكانت انتقاداته تصب في رفضه القوي للفكر الواحدي والاستبداد تحت أي شعار...

وككل الحركات السياسية التي تتعرض للصراعات الداخلية، والاختراقات الخارجية، بسبب طبيعة المرحلة الحرجة، وما صاحبها من تفاعلات معقدة وساخنة، تترك هذه الصراعات والاختراقات عادة أكثر من سؤال. وهنا يعترف سمير أمين أن الفكر الشيوعي والاشتراكي كان ضحية الصراع السياسي والعسكري بين قوتين عظميين، واستخدم الفكر وقودا للصراع والتعبئة، ولو لم يكن الاتحاد السوفيتي شيوعيا لما كان الصراع بالطبع، ولتجنبت الشيوعية حملة فكرية هائلة من التشويه والتحريف والاستدراج...

خلال هذه الفترات العصيبة، عاش الكاتب مع زوجته مرارة المطاردة، وقسوة تضييق الحريات، وتوجسا من الاعتقال بين الفينة والأخرى، مما دفعهما إلى السفر خارج مصر. رحل سمير أمين إلى باريس هرباً من مغبة أن تطوله حملة الاعتقالات، وفيها شعر أنه من واجبه أن يعاود الاتصال بالحزب الشيوعي الفرنسي، لتعريفه بالأوضاع في مصر بعد اشتداد حملة الاعتقالات هناك...

٣. لماذا كتابة المذكرات؟

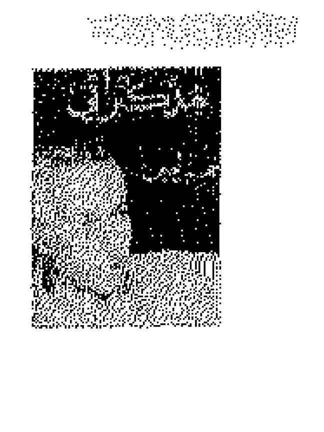
تكمن أهمية كتابة المذكرات في الموقع الفاعل لصاحبها، ولدوره المركزي، وأثر شهادته المباشرة على مجريات الأمور في الحاضر والمستقبل...فمن الأجدر ممن أثروا في حقبة معينة، أو كانوا



قريبين من صانعي القرار أن يكتبوا مذكراتهم وانطباعاتهم كما لمسوها من خلال قربهم من تلك الأحداث، وهذه الكتابة تلقي ظلالاً ليس على الأحداث، بل على المستوى الفكري والعقائدي والوجداني، مما يفسر كثيراً من الأمور التي لا تفسرها الوثائق.

وهذا ما ينسحب على شخصية سمير أمين، الذي يرى - من منظوره الخاص - أن تاريخ الحركة الشيوعية لم يكتب بعد. وذلك ليس لمجرد أن أغلب هذه الشهادات متحيزة، بشكل صارخ في بعض الحالات للأصول التي ينتمي إليها أصحابها، وهذا أمر مفهوم بالطبع، بل مقبول، ولكن لأن أصحابها لم يهتموا بإعادة قراءة هذا التاريخ بروح انتقادية(وبالتالي بروح النقد الذاتي).

كما يعتبر سمير أمين أن مرور الزمن، يُمَكّن القيام بتحليل موضوعي غير متحيز للرؤى والاستراتيجيات الصريحة أو الضمنية لطبيعة حضور الحركة الشيوعية في المجتمع المصري آنذاك، بل ولطبيعة تصور الرفاق للاتحاد السوفيتي زمنئذ. وفي هذا المضمار، يلفت الكاتب نظرنا إلى أنه لا يوجد - تقريبا - في هذه الشهادات حول هذه التجارب شيء يخص الاتحاد السوفيتي، فقد كان دائما بالنسبة لأغلبية الرفاق «ذلك الفردوس البعيد للاشتراكية، ولا يهتم أحد بمشاكله. وينطبق هذا بشكل أكبر على الصين، والماوية التي تكاد تكون مجهولة»(١٠).



أ - سمير أمين: وترسيخ مبدأ النقد الذاتي

في هذا السياق السجالي اللجوج، انبرى سمير أمين في مراجعة العديد من القضايا في تاريخ الحركة الشيوعية العربية عامة والمصرية خاصة. ويعرض تجربة العمل الشيوعي بقدر كبير من النقد الذاتي والانسجام مع النفس، بلا حسابات سياسية أو تنظيمية كما يزعم، حيث تطرق إلى العديد من القضايا الشائكة التي واجهت الحركة الشيوعية، ومن أهمها الوضع الذاتي للحركة الشيوعية المصرية التي لم تستوعب أبدا تحليل ماو تسي تونغ، كما ورد في كتابه «الديمقراطية الجديدة».

فبالعودة إلى تاريخ الحركة الشيوعية في مصر، يرى الكاتب أن حركة «حدتو» لم تقترب من هذا التحليل في أي لحظة من لحظات تاريخها الفعلي والواقعي والمعيش. أما الحزب الشيوعي المصري، فرغم أنه سار في هذا الطريق لفترة ما قبل ١٩٥٦، إلا أنه تخلى نهائيا عنه بعد ذلك لأسباب أو لأخرى...

ومن منظوره الخاص، يرى سمير أمين أن النظام الناصري كان يعاني من نقص في الديمقراطية، وأسلوبه الشعبوي لم يكن شكلا بدائيا وناقصا من الانفتاح الديموقراطي، بل كان في الواقع يرفض تماما فكرة الديمقراطية، وأن وراء هذا الرفض كانت تقف المصالح الطبقية للبرجوازية. ولهذا السبب عينه، يتحمل هذا النظام ببساطة، تبعات ما تلاه من انفتاح مشبوه وفساد نخر كيان المجتمع، ومن صعود الإسلام السياسي الأصولي بشكل ملفت للنظر...

من هنا نرى أن من فضيلة الكاتب وحسناته، أنه شعر بخطورة الفكر الواحدي، سواء تعلق الأمر بالنظام الناصري، أو بالتبعية المطلقة للنظام السوفياتي، نظراً لخطورة ما اقترفه الشيوعيون من جرائم في حق شعوبهم، وهذا الإحساس لم يكن مجرد موقف ذاتي، بل عبر عنه سمير أمين جهرا، حيث لم يتردد بنقد الفكر الشيوعي السوفيتي، سواء في حلقات الحركة الشيوعية بمصر، أو في باقي محطات نضاله خارج مصر سواء بفرنسا أو بأفريقيا، أو ببعض بلدان أوروبا الشرقية. من هنا تبرز أهمية وفضيلة النقد الذاتي التي لوحدها كفيلة بحماية المجتمعات مستقبلا من كل أشكال التفكير الدوغمائي، والتعصب الأعمى...وهذا ما يجعل التجارب السياسية تتقدم إلى الأمام، وهو الفكر ذاته الذي يحمي التجارب الأخرى من إعادة إنتاج الأخطاء نفسها في زمان آخر وفي مكان آخر، من هنا جاءت فكرة العنوان الفرعي للمذكرات(ماض من أجل حراسة المستقبل)...

انبرى سمير أمين في مراجعة العديد من القضايا في تاريخ الحركة الشيوعية العربية عامة والمصرية خاصة. ويعرض تجربة العمل الشيوعي بقدر كبير من النقد الذاتي

ب - سمير أمين: الإداري والخبير الاقتصادي

استفاد سمير أمين من مجوعة من المهام التي تقلدها في سيرة حياته، بدءاً من تعيينه أستاذا في بوتييه وباريس وداكار: ١٩٦٧ - ١٩٧٠...كما استفاد من رحلاته إلى العديد من الدول شرقا وغربا، وإقامته المؤقتة في كل من باريس طالبا وأستاذا، وباماكو بمالي التي كانت مسؤوليته فيها هي اقتراح مجموعة من البرامج المتعلقة بالاستثمارات المطلوبة، والناتج المتوقع...إلى جانب مأمورياته في غينيا وغانا، بعد أن أعلنت الدولتان انتهاجهما للاشتراكية إلى جانب مالي.

لكن أبرز مسؤولية سيتقلدها سمير أمين لاحقا هي تعيينه مديراً لمعهد التنمية الاقتصادية والتخطيط بداكار، وهي المؤسسة الدولية التابعة للأمم المتحدة، حيث كان الدور الأساس الذي يجب أن يلعبه المعهد في أفريقيا، هو تحليل الخبرات واستراتيجيات التنمية والتخطيط...

فعلى الرغم من توسع نشاط المعهد، وتعدد أنشطته، ومراكمته للعديد من التجارب الناجحة في مجال التنمية... فإن إدارة الولايات المتحدة كانت غير راضية عن الأداء الإداري لمدير المعهد، ربما لتوجهاته الفكرية التي لم تكن مستساغة لدى قادة البيت الأبيض في سياق مرحلة ما يسمى بـ«الماكارثية» البغيضة في أمريكا...

وهنا يحمل سمير أمين مسؤولية ما آلت إليه أحوال المعهد إلى الولايات المتحدة الأمريكية، التي كانت العدو الأساس لمخططات المعهد، كما تعادي جميع قوى التحرير في العالم الثالث. لذلك كان من الضروري لها أن تدمر معهد التنمية الاقتصادية والتخطيط، مهما كان دور هذه المؤسسة ثانويا في الساحة العالمية...

وبعد فترة معهد التنمية الاقتصادية، ساهم سمير أمين بشكل فعال في تأسيس منتدى العالم الثالث، بعد أن نمت فكرة تبادل الآراء بين رجال

الجامعات والمثقفين من العالم الثالث المهتمين بالتنمية على مستوى القارات. وقد كان اختيار مقر المنتدى بداكار من اقتراح سمير أمين، وبمباركة من الرئيس السينغالي ليوبو سيدار سنغور الذي كانت تربطه به صداقة عميقة، إلى جانب علاقته برؤساء أفريقيين آخرين...

ورغم تصورات أمين الخاصة لطبيعة تنمية دول العالم الثالث، فإنه يؤكد، في نهاية مذكراته، على ضرورة خلق جبهة مشتركة للشعوب، يمكن من خلالها المطالبة الواسعة بالديمقراطية، مع المطالبة بإدارة اجتماعية لمصلحة الطبقات الشعبية. وبدون خلق هذه الجبهة الشعبية الكونية لن يمكن مواجهة الرأسمالية العالمية، وبشكل خاص، البربرية الأمريكية، التي يقول عنها سمير أمين: " أنها ليس لديها ما تقدمه للإنسانية سوى استخدام الإرهاب لتبرير عدوانها الإجرامي البربري على شعوب الجنوب".

تفضي بنا هذه المعطيات إلى أن أهمية هذه المذكرات كونها صادرة عن شخصية عاشت الكثير من الأحداث الوطنية والدولية التي دفعته للإدلاء برأيه في الجدل الدائر بين الشيوعيين المصريين (بشكل مباشر في الجدل بين حدتو والحزب الشيوعي المصري، وبشكر غير مباشر في تحرير مجلة الشرق الأوسط من ١٩٤٩ إلى ١٩٥٣). كما أن لسمير أمين شخصية مرموقة في عالم الاقتصاد، بعد أن تبوأ إدارة مؤسسات اقتصادية دولية لها وزنها الملحوظ، مما أتاح له مقابلة الكثير من قادة أفريقيا الجديدة المستقلة، ومن المثقفين اللامعين من آسيا، وزعماء حركات التحرر، وزعماء الأحزاب الفرنسية والنقابيين، وأعضاء البرلمان الفرنسي أو مجلس الاتحاد الفرنسي....

والحق، أن مراجعة سمير أمين للتراث الماركسي كانت بمثابة ضربة حاسمة في كسر هذا الطوق المغلق، باتجاه أحداث تحولات فكرية وفلسفية بارزة، في ما كان يسمى بـ«التفكير الاشتراكي» الدوغمائي. لذلك كان مراجعة سمير أمين «حدثاً» في مسار الرؤية التقدمية والواقعية للماركسية...

وبلا شك، فإنه كلما اقتربت المقاربة أو الشهادة من زمن الأحداث، كلما ازدادت أهميتها في التدقيق والتمحيص، في الوقت نفسه، فإن البعد عن زمن الأحداث يتيح - لا محالة - فرصة التناول الموضوعي، وهذا ما تؤكده مذكرات سمير أمين الذي يرى أنه من المناسب اليوم إعادة قراءة الفكر الشيوعي في عالمنا العربي، بعد انتهاء حدة الصراع، أو خفوته جذوته، مع سقوط المعسكر الاشتراكي الذي كان يغذي هذا الصراع في سياق لعبة الاستقطابات الدولية، وبعد دخول المجتمعات العربية مرحلة من الهدوء والاسترخاء....

ورغم تصورات أمين الخاصة لطبيعة تنمية دول العالم الثالث، فإنه يؤكد، في نهاية مذكراته، على ضرورة خلق جبهة مشتركة للشعوب

ففي هذا السياق التاريخي، يقدم سمير أمين تجربته وشهادته ومعايشاته، قصد تطوير العمل النضالي ذي الطابع التطوعي من جهة، والعمل المهني، أيضا، الإداري والمؤسساتي من جهة ثانية، من منطلق تلازم المسارين في صيرورة حياة سمير أمين وترابطهما. حيث ظل سمير أمين قادرا على الجمع بين الشيوعية الأممية، وبين الوطنية، والانتماء العميق والرومانسي إلى الأرض، والأهل والناس البسطاء...

وفي هذا السياق كذلك، تبدو مذكرات سمير أمين أقرب للتذكير بمشروعه الذي لم يتخل عنه طوال حياته. بل يمكن القول، بدرجة كبيرة من الثقة، أن هذه المذكرات، التي تتشابه في كثير من تفاصيلها العريضة مع أعمال سمير أمين الفكرية نفسها، كُتبت من أجل التذكير بالغطرسة الرأسمالية بعمومياتها؛ مصحوبة بالرغبة في الحض على مقاومة الهيمنة الأمريكية، والتواطؤ الأوروبي، والمنظمات الدولية التابعة، وعلى رأسها مؤسسة كوفي عنان المتمثلة بعناصر المخابرات الأمريكية على حد تعبيره..

كما أن من حسنات هذه المذكرات أنها أعادة إلى دائرة الضوء أسماء مفكرين عظام قاوموا الرأسمالية في اتجاهاتها المتوحشة منذ عقود طويلة من الزمن مثل راؤوول بريبيش، حمزة علوي، إسماعيل صبري عبد الله، فؤاد مرسي، أندريه جوندر فرانك، فرناندو كاردوسو، ومحبوب الحق.

هؤلاء الأعلام الأفذاذ، من خلالهم، وفي محيطهم، وبنور علمهم، تعلم الكاتب أو تأثر بهم، أو حدث التفاعل الخلاق بينه وبين أفكارهم، في سياق تفاعل الأفكار، ورؤى العالم...إنها أسماء من العيار الثقيل، تعدُّ حصناً منيعاً - إلى جانب سمير أمين - ومجالاً حيويا لفكر المقاومة والممانعة، ورفض الاستغلال والاستعمار بكل تجلياته؛ إنهم نموذج المثقف العضوي - بالمفهوم الغرامشي - الذي طالما افتقده عالمنا العربي، في زمن أصبح فيه المثقف إما تابعاً للسلطان، وبوق دعاية لـ«إنجازاته الكبرى»، ومشرعناً لـ«سياساته الرشيدة»، وإما منفصلا عن قضايا شعبه، ومحايداً سلبياً في رؤيته للواقع، ينظر من برجه العاجي إلى ما آلت إليه دورة الزمن العربي الرديء، بدون أن يحرك ساكناً...

٤ - خفوت ثقافة الشأن الخاص مقابل التركيز على الشأن العام:

من خلال ما سبق، نجد أن سمير أمين لا يهتم كثيراً بتقديم سيرة حياته على شاكلة كتابة أدبية، كما فعل عدد كبير من كبار الكتاب والمفكرين المعاصرين: طه حسين، العقاد، لويس عوض،...إلخ أو الذين أتوا من بعد: عبد الله العروي، محمد عابد الجابري، إدوارد سعيد، علي القاسمي... بقدر ما كان شغله الشاغل هو محاولته تقريبنا من بعض جوانب حياته الشخصية، من خلال إلقاء الضوء على خياراته السياسية والفكرية والأيديولوجية والعملية والمهنية في المحل الأول، بالإضافة إلى بعض الإشارات والتعليقات والقصص الصغيرة التي ترتبط برحلاته... والظاهر أن مذكرات سمير أمين كانت أكثر انشغالا بالمجال الموضوعي المتعلق بالسياسة والاقتصاد والتجارب النضالية أكثر من انشغالها بالجانب الذاتي الشخصي والحميم.

هذه المذكرات لم تُبْرز علاقات



سمير أمين العادية مع الناس، سواء في فترة طفولته أو شبابه بشكل يستحق التفصيل، رغم تركيزه بدرجة كبيرة على الدور الذي لعبته أسرته في تربيته ورعايته، وبشكل خاص أبوه الذي كان على درجة كبيرةٍ من الانفتاح والاستنارة. فقد كان من الممكن، أن تثري هذه العلاقات مذكرات أمين، وتضيف إليها جوانب جديدة وإنسانية، تُلين من صرامة تحليلاته ذات الطابع الاقتصادي السياسي. في حين ظلت علاقته مع الجنس اللطيف مختصرة في علاقته بزوجته إيزابيلا تحديداً...

وعلى العموم، فرغم أن هذه المذكرات تلقي الكثير من الضوء على التطورات الفكرية والنفسية لسمير أمين، إلا أنها لم تكن مذكرات اعترافية - حسب التقاليد الغربية - اللهم إلا بعض الإشارات الخفيفة هنا وهناك، وبشكل غير مباشر أحياناً....

٥. طبيعة البناء الفني والأسلوبي في المذكرات

إن المتفحص لمذكرات سمير أمين، يسجل ظاهرة التعدد الأسلوبي، التي جمعت ما بين أسلوب المذكرات، وهو العمود الفقري في هذا النص، واليوميات التي كانت تبرز في مفاصل الكتاب بين الفينة والأخرى، والتأريخ للأحداث الكبرى الوطنية والقومية والدولية، والتحليل الموسع للظواهر، والنظريات الاقتصادية التي كان الكاتب يقاربها من منظوره النضالي من جهة، ومن تصوره المهني باعتباره خبيرا في هذا المجال من جهة أخرى.

أما الجنس الأدبي الذي كان حاضرا بقوة في هذا النص فهو الرحلة، وذلك بحكم الربوع التي اشتغل فيها سمير أمين شرقا وغرباً شمالا وجنوباً، فقد وصف سمير أمين أماكن ومآثر ومعالم خاصة... وهكذا تحولت الرحلة هنا إلى تجربة ذاتية وموضوعية، بحيث تتدخل مشاهدات الكاتب في أوضاع الناس، وتحسس الظلم الذي يعيشونه، وبساطتهم ويأسهم ومآسيهم، على الخصوص أثناء وجوده بأفريقيا...

وقد صاغ الكاتب كل ذلك بلغة تقريرية بسيطة، تندرج في درجة الصفر في الإبداع، وهو ما يجعل من هذه المذكرات. في غالب الأحوال. مجموعة من الوثائق الرديفة للمقالات الاقتصادية والسياسية أو الدراسات السوسيولوجية، على الرغم من أنها لا تقوم بمقام الوثائق والحقائق التاريخية الرصينة، من حيث الدقة والصدق والتأريخ المطابق للواقع...

فأسلوب تقديم الكاتب لمذكراته تقريري في مجمله، وذلك ناتج عن طبيعة المواضيع التي ينهمك الكاتب على استذكارها والخوض فيها، هي موضوعات لا علاقة لها . في الغالب . بعالم الإبداع بصفة عامة، فهي أكثر التصاقا بعالم السياسة والاقتصاد والتسيير الإداري والمالي....لهذا الغرض جاءت لغة الكاتب تقريرية تفصح، وتقر، وتفصل أكثر مما توحي، أو تومئ أو ترمز....من هنا يمكن وصف لغة سمير أمين . في الأغلب . بأنها تنطلق من درجة الصفر في الكتابة، وهي اللغة التي تناسب طبيعة القضايا التي تشكل هاجس الكاتب، ومحور انشغالاته، واهتماماته في مذكراته......

٦. وجهة نظر

لا بد من تسجيل أن أجمل المذكرات الشخصية هي تلك التي يبرز فيها التضافر بين الجوانب المعروفة عن الشخصية، وبين الجوانب الإنسانية الحياتية المعيشة البسيطة، وغير المعروفة. إضافة إلى العلاقات الحميمة بالآخرين العاديين بالأساس، هؤلاء الذين لا نعرفهم، ولم يحكي التاريخ عنهم شيئا. فهل حاول سمير أمين أن يحقق توازنا وتناسبا بين كشف وتعرية حياته الشخصية، وكذا تعرية وكشف الأسرار والخفايا غير المعروفة، في سياق مساره المهني الطويل: المتعدد والمتنوع والغني؟

من أجل تحقيق نوع من هذا التشخيص العميق لمسار حياته المتعددة والمختلفة، عمد الكاتب إلى التعامل الخاص مع مجموع العناصر والمكونات والمواد الخام، لكنه كان تعاملا ليس على قدم المساواة، لأنه أعطى لما هو اقتصادي سياسي وتاريخي الأولوية في مذكراته، من خلال استثماره مجموع مهامه النضالية والإدارية، من أجل إبراز كينونته، ومساراته الذاتية في هذا السياق...

كما أن رهانات كتابة المذكرات من منظور سمير أمين، لا تنطلق من اعتبار الكتابة هي كتابة تنحو منحى أدبيا، كما هو شأن الكثير من المفكرين والفلاسفة الذين عرفت كتاباتهم كثيراً من التنوع والتعدد في السنين الأخيرة، ولكنها مذكرات ظلت تعتبر نفسها مرتبطة بنوع من الفهم التبسيطي للكتابة، من خلال توظيف لغة البيانات والإحصائيات والتحليلات الاقتصادية..وهذا شيء مختلف عما ألفناه، من هنا يجب التعامل مع مذكرات سمير أمين من منطلق تجاوز مفهوم الجنس الأدبي، ما دام من تكفل بكتابتها هو رجل اقتصاد مرموق، له صيت وازن، قد لا تكون له صلة وثيقة بالحقل الأدبي الإبداعي كما هو شأن باقي المفكرين الذين لا يخفون هذا المنزع.

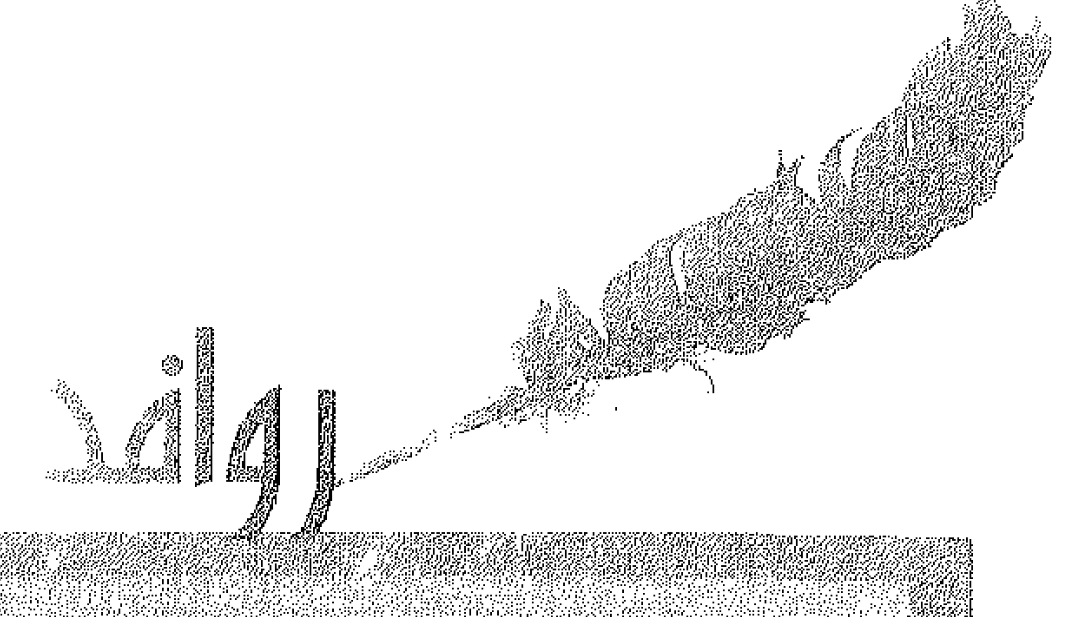
خاتمة:

من خلال ما سبق، نخلص إلى أن أهم مكتسب تمكنه كتابة المذكرات، بالنسبة لسمير أمين هو القدرة على التحرر من الأطر الفكرية الصارمة التي يشتغل في خضمها، وهي أطر فكرية ذات نزوع علمي لا تسمح له بالدمج بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، بين أسلوب السرد والتحليل، بين التاريخ الشخصي والتاريخ العام. فرهان سمير أمين الأساسي كان على هذا التشخيص الذي يحاول أن يستعيد نوعا من الفهم الخاص للتاريخ المعاصر بمختلف تقلباته وتغيراته. فما يترسخ لدينا من قراءة هذه المذكرات بالضبط، هو أن هدفها الأساس لم يكن كشف أسرار شخصية ومهنية لم تعلن من قبل فحسب، بل شرح أسباب اتخاذ مواقف معينة في أوقات معينة، والخلفيات التي واكبت هذا القرار أو ذاك.

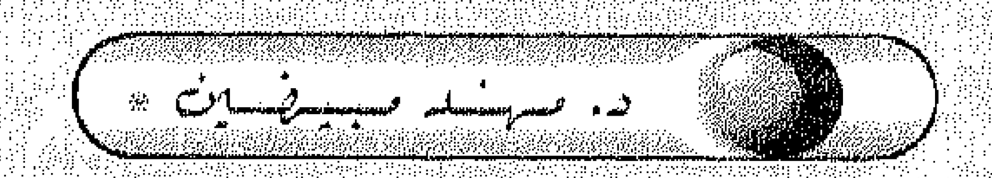
* كاتب وناقد من المغرب

مراجع:

- عبد الرحمن مجيد الربيعي: «أية حياة هي سيرة البدايات؟»، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤، ص:٢٨٢.
٢ - سمير أمين: «مذكراتي»، ترجمة: سعد طويل، دار الساقي، ط:١، ٢٠٠٦، ص:١٧.
٣ - المرجع نفسه، ص:٨.
٤ - المرجع نفسه، ص:١١.
٥ - المرجع نفسه، ص:١١.
٦ - المرجع نفسه، ص:١٢.
٧ - المرجع نفسه، ص:٣٦.
٨ - المرجع نفسه، ص:٥٦.
٩ - المرجع نفسه، ص:٥٦.
١٠- المرجع نفسه، ص:١٠٢.



الخبرة الاسلامية في التجديد



قلة هي الندوات اليوم التي تنتج معرفة جديدة اصيلة، وقلة تلك التي تستحق الترحيب والثناء، لان الانتداء شيء وحفلة العلاقات العامة شيء آخر، ومن هنا يمكن الترحيب بابحاث الندوة التي نظمها المعهد الفرنسي للشرق الأدنى في حلب حول فكر الامام محمد عبده عام٢٠٠٥ والتي صدرت بعنوان «حداثات اسلامية».

تتيح دراسات الندوة المجال للكشف عن الكيفيات القرائية الاسلامية المعاصرة لجهد الحداثة والتغيير الإسلامي، الذي كان يرى أن المشكلة في ديار المسلمين ليست في الاسلام المنفتح الواسع الصدر والقادر على تقبل العلم، بقدر ما تجلت في فهم المسلمين لمعنى التوكل والقدر وميلهم للكسل والقعود، فالمسلم حسب الإمام محمد عبده: « وكل الأمر إلى الحوادث تصرفه حيث تهب ريحها».

لم تكن مئوية محمد عبده تمر دون تذكره، فقد فاض به الشارع العربي في العامين الأخيرين بتذكر رموزه الثقافية التجديدة امثال محمد عبده ومالك بن نبي وابن خلدون والكواكبي، وفي هذا السلوك القرائي يقفز السؤال دوما ما الجديد؟ وما جدوى الاستعادة والتذكر؟ هذا ما تجيب عليه ندوة الامام محمد عبدة التي التزمت خطا علميا يبدو جادا من خلال الابحاث الصادرة في حداثات اسلامية.

يكتب الشيخ علاء الدين زعتري عن خصوصية الإمام محمد عبده الإصلاحية في المسيرة الحضارية وعن سرديات الإصلاح والاحياء وخبرة الأمة ويرى أن المصلح يستمد من ماضيه قوة التجربة وأصالة الفكرة وعملية الخبرة ويعرف عن حاضره حقيقة التصور وصدق الواقع، وهو يرى أن نصيب محمد عبده في كونه أوتي نصيبا وحظا من سمو النفس وتوقد الذكاء ودقة الملاحظة. ويناقش الزعتري الامام في جهده التفسيري من خلال الصلة بين العلم والدين ومواضيع إصلاحه ومجمل رسالته والمنهج الإصلاحي الذي قام به عبده.

ويعرض احمد برقاوي لسؤال الحكم عند الامام وذلك من باب حضور هذا السؤال في المشهد الراهن، ومن باب الأزمة التي تشهدها المنطقة العربية اليوم في أمر الحكم، ويرى برقاوي أنه لا يمكن عزل أي اطروحه دنيوية اصلاحية عن باب العقل عند محمد عبده، وذلك لانه دون معنى العقل لا معنى لأي فكرة في علاقتها بالواقع. ويسأل برقاوي بعد ان يجول في فكر عبده هل كان الرجل علمانيا؟ ويجيب: نعم. فهو يرى أن عبده يستخدم مفهوم العلمانية مباشرة بمعنى فصل الدين عن الدولة وفي إطار من المساواة بين الناس وعدم التمييز بينهم، فعبده مع قلب السلطة الدينية ومع اختيار الأمة او نائب الامة لحاكمها ومع قيام مجلس برلماني يسن قوانين وضعية ومع الفصل بين السلطات ومع المساواة بين الناس بمعزل عن الدين.

يتوقف احميدة النيفر عند قراءة الجهود الإصلاحية العربية والإسلامية، ويميز بين اتجاهين وهما إما التوظيف القسري لجهود تلك المدرسة الإصلاحية او الاقتصار على نوع من الاستعراض السردي المشوب بقدر من التمجيد، ويرى أن ثمة رابطا بين الطرفين، وهذا الرابط يُبرز خيط الإدانة الصامته التي انخرط فيها دعاة الأصالة الساعون إلى بناء جديد قائم على مقولة الصفحة البيضاء التي لا تسعى لأي ارتباط بالمدرسة الإصلاحية. وضمن هذا الرأي يتناول النيفر تحديات الحاضر واسئلة الماضي المؤسسة والنص، ويبدو النيفر موجعا بالمعالجة المعاصرة لفكر الإصلاح وهي معالجات ميزتها الاستخفاف بالجهود الأصلاحية، وهي في رأيه لا تعبأ برسم حركة الأفكار في البلاد العربية ولا تعتمد رؤية تاريخية نقدية تتمكن من ضبط الإضافات الجزئية او النوعية لكل مرحلة.

في دراسة خطاب الإصلاحية من التفسير النصي إلى التأويل المقاصدي، يرى عبدالرحمن الحاج أن ثمة مشكلة حقيقية في فهم خطاب الإصلاح الديني في الفكر العربي، الديني والحداثي على السواء. ويقرر أن الخطاب الإصلاحي الديني في مجملة هو عودة إلى الابدية بتعبير «ميرسيا إلياد»، أوبتعبير إسلامي مقابل الصلاحية لكل زمان ومكان، والحديث عن التأويل يستلزم الحديث عن المقاصد، وفي هذه القراءة يضع الحاج زمانية الخطاب في ظل توارث الفكر او تزامنه وهو ما ظهر في خطاب رفاعة الطهطاوي وخير الدين التونسي، إذا هو خطاب نهضة بالدرجة الأولى.

تطول الدراسات في هذا العمل بحثا جديا، وتعاين بشكل معمق مسألة الإصلاح الإسلامي بوعي شديد، وعي بضرورة رفع نصاب الاصلاح في المشروع الحضاري، ووعي بضرورة التركم والبناء على ما انجز سابقا.

---

* كاتب وباحث اردني
mohannad974@yahoo.com

التعبير بالتراث في قصيدة (تجليات نبي سقط من الموت سهوا) للشاعر الجزائري يوسف وغليسي



الخامسة علاوي *



ليس الشعر مجرد مجموعة من العواطف والمشاعر والأخيلة والتراكيب، بل هو طاقة تعبيرية تشارك في خلقها كل القدرات والإمكانات الانسانية مجتمعة، وتقوم بخلق " عالم مراوغ، لا يبوح بكل شيء "؛ بل يوحي ولا يقول وربما هذا ما جعل جان كوهين يعتبر "الشعر انزياحا عن معيار هو قانون اللغة"(١)؛ ذلك أنّ الشعر هو صياغة لغوية غير اتصالية مكتظة بالانزياحات والالتفاتات الصادمة للتنظير والبلاغة وسائر المعاني؛ تستثمر كل التشكيلات الحادثة في اللغة لكنها لا تخضع لقياسها وتنميطها، ولا تقف عند هذا الحد بل تعمد الى الدفع بتلك الانزياحات اللغوية الى حدودها القصوى وقد تصل بها الى اللامعقول من الكلام(٢).



وغليسي

مما جعل لغة النص الشعري إحدى الجماليات العصية التي تواجه النقد في الشعر العربي المعاصر، هذا الأخير الذي لم يثبت على حال بل اتسم " بشيء من الخروج على العرف "(٣) وتنفس في أكثر حرية، إن على مستوى تلك اللغة المتاصة التي ظل "النص الشعري هو التمثل العميق لجوهرها والحافظ الجيني لنوعها والمشرعن لضروراته وبيان أنساقه المفتوحة والتي تواجه موت (النمط) وتجاوز بداهات الكشف الاتصالي التي تحوزها لغة النمط بالتواتر"(٤)، أو على مستوى البنية الايقاعية للقصيدة لا من حيث كون الإيقاع أحد أركان حد الشعر فحسب ولكن من حيث كونه يمارس تأثيرا خاصا على النص لا يقل أهمية عن تأثير مستوى الدلالة أو التركيب أو الصرف، أو على مستوى إدراج القص في النص الشعري؛ القص الذي عدّه حاتم الصكر في كتابه (مرايا نرسيس) وجها من وجوه السرد، بل هو أقوى مظاهره وله وظيفة بنائية تتجلى في " تقوية بناء القصيدة، كما تعزز مستوياتها المتعددة تركيبا وإيقاعا ودلالة وتوسعا"(٥)، وقد يعمل على نقل "الخطاب الشعري من الغنائية بوصفها رؤية وموقف (كذا!) إلى الدرامية بوصفها حركة دنامية"(٦) قادرة على خلق دلالات جديدة ومكثفة، مع مراعاة ألا تتحول النصوص الشعرية بحال من الاحوال إلى متون قصصية.

وقد نجم عن انفتاح النص الشعري على السرد وآلياته طرح جديد مفاده تنوع القصيدة الحديثة إلى قصائد سرد ذاتي وقصائد سرد موضوعي، ويندرج تحت كل فرع رئيس مما سبق أنواع ثانوية. وما يهمنا في هذه الدراسة هو قصائد السرد الذاتي، التي منها قصيدة القناع تحديدا وهي القصيدة التي يتحدد فيها موقع الشاعر بالبقاء متخفيا خلف قناعه لينجز نصه الشعري المفعم بالرؤى والدلالات الجديدة؛ وذلك من خلال " خلق موقف درامي أو رمز فني يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات، يستعيرها الشاعر من التراث أو من الواقع ليتحدث من خلالها عن تجربة معاصرة"(٧) و"يفتح أفقا للمستقبل بما يشكل إضاءة وكشفا بينا لهذا الواقع في آنيته وصيرورته وتحولاته. . . "(٨) والقناع، بما هو "ظاهرة فنية وأسلوبية حديثة استخدمها العديد من الشعراء العرب المعاصرين"(٩)، "لن يأخذ أهميته التاريخية وضرورته الفنية والفكرية إذا لم يفتح لنا آفاقاً رؤيوية جديدة. . . "(١٠) فهو"يقودنا إلى الماضي ليعمّق إدراكنا بما ينطقه في الحاضر، فإذا عمّق إدراكنا للحاضر عمّق – من ثمّ – إدراكنا للماضي. وعندما يتجاوب الإدراكان – الحاضر والماضي – يتولد إدراك المستقبل. "(١١) وهنا تتجلى القيمة الفعلية للقناع بوصفه

المتكأ الذي يتكئ عليه الشاعر المعاصر لا لمجرد الهروب من حدود الغنائية والرومانسية والتجرد من الذاتية ولكن "للتعبير عن المحنة الاجتماعية "(١٢) ونقد الحاضر رغم عنف ذلك، وقد جاءت قصيدة (تجليات نبي سقط من الموت سهوا)× للشاعر والناقد يوسف وغليسي تجليه رغم تعدد الأقنعة التي اتكأ عليها الشاعر، والتي لم يقف فيها عند حدود اصطفاء الشخصيات المستعارة للقيام بدور الوسيط بل تعدى إلى اصطفاء المكان الرمز الحامل لدلالات جمة قد يعجز الشاعر عن سردها بتفصيلاتها فيلجأ للتعبيرعنها ببعض الظلال" وعلى القارئ أن يتلمس من وراء ذلك كلّه دلالات يدرك من إيماءاتها ما لم يدركه الشاعر نفسه"(١٣)؛ الشاعر" الذي لا يقصد في الأصل تقديم فكرة وإنما هي ايحاءات تمتاح من الواقع واللاواقع يختلط فيها الحلم بالواقع والرمز بالحقيقة، ويتشابك العنصران ويتجمعان في حدقة اللاوعي عند المتلقي مما يجعله يدرك عوالم مختلفة تلوح من وراء العمل الشعري"(١٤) "وعلى ذلك نستطيع القول بـأنّ الأفكار التي تضاء أمامنا في القصيدة ليست هي كل ما كان يودّ الشاعر أن يقوله وإنما قد تكون أكثر من ذلك معبّرة عن تمازج الوعي باللاوعي في لمحة مكثفة أشبه بلحظة حلولية تنعدم فيها الفواصل بين الجانبين"(١٥).

ونحن في هذه الوقفة المتأنية نسعى بدأب وحب أن نصل إلى كنوز هذا النص المصطفى رغم أنف الشاعر يوسف وغليسي الذي حاول أكثرمن مرة أن يصادر الرأي الآخر حين قال في حوار أجري معه ذات يومي صيفي قائظ " تبا لعهد أصبح فيه أي قارئ أمّي عاجز من شأنه (باسم لانهائية التأويل وديمقراطية التلقي وسلطة القراءة ...) أن يصبح حاكما بأمر النص الأدبي البريء؟؟"(١٦).

وإنا لنسأل الناقد قبل الشاعر في جبة يوسف أنىّ لقارئ أمّي عاجز أن يكون له مجرد العلم بكل هذه الطروحات (لانهائية التأويل وديمقراطية التلقي وسلطة القراءة. . .)؟!

أو حين أعلن في مقدمته النثرية لديوانه (تغريبة جعفر الطيار) انتصاره لرأي الشاعر والناقد الأمريكي (أرشيبالد مكليش Archibald Macleishe) الذي مفاده أنّ " المرء في ميدان الشعر في حاجة إلى رائد ثقة، رجل رأى



واستبان ثم عاد، ولن يكون هذا الرائد إلاّ شاعرا، أما النقاد فهم كمن يضع خرائط لجبال العالم الذي يرودونه، غير أنهم هم أنفسهم لم يتسلقوا تلك الجبال قط "(١٧)، او حين أعلن إعجابه الشديد في المقدمة النثرية نفسها بالسابقة النقدية التي دبجها الشاعر إدريس الملياني حول مجموعته (زهرة الثلج).

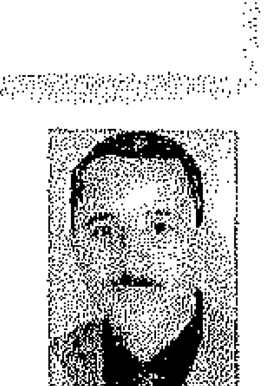
صحيح أن لا أحد يقدر على مساءلة الشعر مثل الشاعر وذاك ما فعله إدريس الملياني في (عتبات العتمات النصية)، ولكنا ندرك أيضا أنّ شهادة القارئ هي من بين ما يجعل نوم الشاعر زاخرا بالأحلام والرؤى الجميلة. ومن أجل هذا وذاك رأينا أن نلج أبواب هذه القصيدة بابا بابا تاركين الحكم في الأول والأخير للشاعر الناقد الذي رغم تصريحاته السابقة الحاجرة إلاّ أنه لايسره أبدا أن يرى قارئ نصوصه "شخصا بريئا مقيدا مسالما منزوع الأسئلة التأويلية"(١٨)، واقعا تحت سلطة تلك المداخل النثرية التي لا يريدها" أن تتحول إلى مواقع إقامة جبرية مفروضة على القارئ، أو سجون دلالية تسلب الحرية القرائية (النسبية) "(١٩).

وإيمانا منا "بوجود مستويات عديدة غير متجانسة في النص الأدبي"(٢٠) – على حد تعبير الفيلسوف الظاهراتي رومان أنجاردن R. ingarden فإنا رأينا أن تكون قراءتنا لهذه القصيدة قراءة شاملة راجين ألاّ نكون من صنف النقاد الذين ضرب الشاعر الناقد عنهم صفحا ذات يوم.

أقنعة الشاعر/الشاعر الفرد جمعا:

(تجليات نبي سقط من الموت سهوا)(٢١) هو عنوان القصيدة المفصح عن المغامرة الصعبة التي يقودها الشاعر الذي استهوته فكرة أنّ التفرد في ابتداع الصور الشعرية هو المقياس في الشعر فراح يلبي نداءً خفيا في نفسه لنور بعيد ظل يقترب منه، يمارس مع الشاعر لعبة التجلي والخفاء، من خلال تجريد مفردات اللغة من معانيها الموروثة ليخفف أثقالها من دلالاتها الساكنة الميتة ويجعلها أكثر رهافة لحمل الايماءات والايحاءات التي لم تتعود حملها، ثمّ ليرتد بها إلى حالتها الأولى حالة الخلق والتكوين على حد تعبير عبد المعطى حجازي(٢٢) هذا من جهة ومن جهة ثانية من خلال تقنعه في هذه القصيدة الطويلة نسبيا بأكثر من قناع لشخصيات تراثية ودينية، هذه القصيدة التي استطاع الشاعر فيها أن يفعل ما فعله محمود درويش حين جعل "من اللحظة التاريخية لحظة شعرية بامتياز؛ حيث تمكّن من إخضاع الظرف السياسي للبعد الجمالي، إنه في معنى ما انتصر للشعر حين كان الانتصار هو للتاريخ، وانتصر للقصيدة حين كان الظرف السياسي هو المنتصر. . . "(٢٣)؛ لقد حاول الشاعر في هذه القصيدة إخراج الأحداث الدموية التي عاشها الشارع الجزائري في عشرية الدم من السكونية التي تلبّستها الى فضاء أكثر رحابة وديناميـة إنه فضاء القصيدة الحرة، التي تمرد فيها الشاعر على نظام البيت التقليدي والقافية الموحدة، وكان له من الحرية ما يحمله على اختيار عدد التفعيلات في السطر الواحد وذلك حسب تنوع الدفق الشعوري والتموج الموسيقي الذي تموج به نفسه في حالاتها الشعورية المختلفة. هذا الذي "يتطلب شاعرا له من نفاذ البصيرة، ومن الفطنة، ومن الإحساس الرقيق والشعور المرهف، ما يتيح له أن يحدث (...) الإيقاع المأمول للشعر الحر"(٢٤) على حد تعبير شوقي ضيف.

وبقدر ما كان عنوان القصيدة طويلا بقدر ما كانت دلالات النص المركزية تتجلى من خلاله حيث حملت كلمة (تجليات) بين جنباتها فلسفة برمتها؛ إنها فلسفة التجلي والخفاء، التي لم يكن كل مقطع من مقاطع القصيدة يزيدها إلاّ رسوخا؛ إذ يتقنع فيه الشاعر بقناع لا يلبث أن يتخلى عنه ليتقنع بقناع آخر (قد يكون دينيا وقد يكون تراثيا محضا)، فهو تارة ("سيد البيعتين" محمد عليه السلام) كما يشهد بذلك المقطع الأول إذ يقول فيه:



"واقف عند سفح السنين الخوالي وحيدا،
تُبعثرني الريح شوقا إلى"السَّمُرات" التي
بايعتني شتاء وصيفا. . .
وشاخت. . تهاوت. . وماتت. .
ولا شاهدٌ يذكر المرتين!
أنا لا أذكر -الآن-إلا الظلال التي
باركت بيعتي؛
والدماء التي أشعلت شمعتين!
من ترى يشهد اليوم أني أنا سيد
"البيعتين"!؟. . . "(٢٥)

وهو آخر- في المقطع الثاني -(عيسى بن مريم عليه السلام)إذ يقول:

"تتخطفني ومضة من سديم السموات،
تجذبني نحوها قمرا يتدلى على شرفة
الكون. .
ينفطر الكون يعلن للأرض أنيَ (عيسى
بن مريم) أسْري بي من "سدوم" الخطايا
إلى "سدرة الصالحين"!. . "(٢٦).

ولم تقف تجليات الشاعر يوسف عند هذين النبيين بل راح يتكئ على قناع النبي يوسف، وسليمان، وصالح، ويونس عليهم سلام الله جميعا، ناهيك عن أقنعته الأخرى التي اختارها بدقة متناهية لتكون معادلا فنيا لموقف معاصر، وهو من خلال هذا الاستلهام للتراث في شعره لا يريد استعادة الماضي بقدر ما يريد أن يضع القارئ في جو ذلك التراث؛ حيث يدخل في بنية النص بأن "يتيح هذا الاستلهام للشاعر والمتلقي الاتكاء على ما تفجره الشخصية التراثية أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات تحفظ القصيدة نفسها من التسرب في سردية باهتة أو خطابية زاعقة، ويكون هذا الاتكاء أيضا كصمت الكظيم فقدانه العزاء وإحساسه بعدمية مخاطبة معاصريه فكأنه يحاور الشخصية التراثية كنوع من الاغتراب وشعور بالاستلاب مما يعطي مذاقا فنيا مكثفا لأدائه الفني"(٢٧)، ناهيك عما يمثله من الاحتجاج على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف، اللحظة الغائرة في سراديب الماضي.

والشاعر في انتقاله من قناع إلى آخر عبر مقاطع القصيدة طرأ عليه بعض التحول؛ إذ تحول من الحالم الرائي، المجروح المتألم إلى الشاعر الإنسان في بأسه ورجائه، في انتمائه ولا انتمائه، تحول إلى الشاعر الباحث في سديم اللاوعي عن منفذ يطل منه على شمس الحياة، عن ضوء ساطع في عتمة التضمينات النصية التي كانت تمارس طغيانها اللامحدود على الشاعر حتى كاد يفقد السيطرة عليها، ولكننا نستدرك على نفسنا لنقول أنّى له أن يفقد السيطرة عليها وهو الذي صار التراث وتاريخ الأنبياء والصالحين وأيام العرب المشهودة مادة شعرية خاما ينسج منها ما شاء من القصائد، فما يزيد ذلك نصوصه إلا بهاءً وتألقا وتنوعا في الرؤى، ولنستمع إلى قوله في المقطع "٣" من نفس القصيدة ثم نحكم:

"حلميَ الأزليّ احتراف النبوة،
مذْ عقروا " ناقة الله "، ، مذْ شردوا "
صالحا "
أشهروا في وجوه اليتامى سيوف
البطولة!. . .
أخطأتني النبوة في البدء. . عاودني
الحلمُ. .
ورّثني والدي خاتم الأنبياء، ،
أرسلني كالسراب" إلى جهة الريح ". .
أحمل زنبقة في يدي. . وكتابي المقدسَ؛
أرسمه في الدجى. .
وأرش البقاع بعطر الطفولة. . .
استباحوا دمي في الشهور الحرام وما
خجلوا. .
سفحوه على قارعات الطريق. .
هزؤوا برؤاي وما سألوا. .
ورموني في الجبّ وارتحلوا!
قال قائلهم:
يا لذاك الفتى. .
مثقلا بالرؤى. .
سادرا في السُّها. .
أوقعته الأماني في المنتأى!
تعرفون الفتى؛
طالما اشتهى
أن يهرب كل البلاد
إلى " سدرة المنتهى "!!!
كنت في الجبّ وحدي، ،
على حافة الموت أهذي. .
فيرتدّ صوتي إليّ. .
أطارح بيني. . أغالبُ حزني. .
فيغلبني الدمع. . يجرفني في خراب
المدى. . .
كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن
حقير
على الأرض ملقى. .
وكانت رياح النبوة تعبرني. . .
قالت الريح:
"يعقوب" مات، فأي فؤاد سيرحم هذا
الفتى؟
أي عين ستبيض حزنا عليه غداة ترى ما
أرى؟
من يعيد لها البصرا!؟
من ترى يستعيد رؤاهُ؟
من يفسر تلك الكواكب. . تلك الطلاسمَ.
من يذكر الشمس والقمرا!؟"ص٢٧ـــ٢٩

لقد ضمّن الشاعر في هذا المقطع قصة يوسف عليه السلام بوعي كبير مستدعيا بعض الدلالات، طامسا دلالات أخرى، محدثا بعض التغيير على فحواها، وهي محاولة منه لاستنطاق بعض المسكوت عنه في القصة القرآنية التي باتت قبلة هذا الشاعر الفنان الذي ظل يمتح من معينها الصافي متخذا منهجا قائما على الإفادة من علم السرد وآلياته، محاولا جهده الانتقال بالخطاب الشعري من الغنائية والذاتية إلى الدرامية والموضوعية، بل مازجا الغنائي بالدرامي والذاتي بالموضوعي، جاعلا المتلقي يلفى من التوتر ما يُلفيه الشاعر ذاته وهو بين لحظتي الخلق والإلقاء الشعريين وذلك جراء تنوع تضاريس النص، وتنوع الرؤى الكامنة وراء تلك التضاريس، وكأنّ الشاعر يريد أن يبعث برسالة للمتلقي مفادها أنّ "الخطاب الشعري المعاصر لم يعد خطابا قائما على الانفعال الساذج، ولم يعد خاضعا لمقياس الصدق والكذب، بل صار خطاب التساؤل المعرفي، والتعدد الدلالي السرّي، والتنوع الرؤياوي المكنون (. . .) إنه خطاب الغموض والالتباس، الزعزعة والتفجير، الثورة والتحويل، خطاب التأويل المتعدد، والتعدد المحتمل، خطاب القراءة المفتوحة على آفاق مختلفة. . . "(٢٨) ، شريطة أن تكون هذه القراءة جادة "تطمح إلى مواكبة روح النص الشعري، دون محاولة اختزاله "(٢٩)، هذا النص الشعري لدى يوسف الذي تحولت اللغة الشعرية فيه إلى لغة رمزية تستمد قدرتها الإيحائية من تجاوزها للواقع عن طريق الاستبدال المجازي الذي يتكئ عليه الشاعر لتفجير الدلالات تارة وعن طريق استدعاء بعض الرموز تارة أخرى، إيمانا من يوسف أنّ الرمز مدينة من مدن الشعر السحرية وأفضل أداة تعبيرية يقودها خيال الشاعر الذي يحتضن التجربة ويمنحها من دفئه الغامض وهي في رحلة تخلقها الفني. بل وإيمانا منه أيضا أن الرمزية هي وحدها القادرة على ضمان أطول الأعمار للنص لما تمنحه إياه من"الجدل المتميز بين الكتابة والقراءة، (. . .) وعبر هذا الجدل تقوم الذات بالانفتاح على نفسها أي بإيجاد الكينونة التي تسند إليها فهم العالم"(٣٠)، وقد تجلى ذلك من خلال هيمنة الانا المتمركزة حول الذاكرة؛ حيث

تتجه كل مقاطع القصيدة إلى لحظات استرجاعية يعود بها الشاعر إلى منطقة الذاكرة لاستدعاء محن الأنبياء وبعض الشخصيات ذات الهمم الشامخة المشمخرة من أمثال غيلان بن مسلم الدمشقي ومالك بن دينار والحارث بن حلّزة و(أسماء) وخالد بن سنان ولويس أرغون وإلزا. . . وغيرهم.

كما أنّ الملاحظ لهذه القصيدة القناعية بالدرجة الأولى يدرك أنّ حلم النبوة سيطر على الشاعر حتى غدا الكابوس الذي يحيا به ولأجله، يتنقل بين جنبات شخصياته مرتديا في كل مرة قناع - شخصية يختزل من خلالها الوجود كله؛ إذ يحاول كل جهده إثبات أن لحظة التمثل هي في الحقيقة لحظة التوحد المطلق الذي لا يضاهيه توحد قبله ولا بعده لدرجة أن الشاعر في كثير من الأحيان ينسى أنّ المتكأ عليه هو شخصية دينية ــ شخصية نبي ــ لها خصوصياتُها فيتماهى فيها ويتوحد، محاكيا أحداث قصة الشخصية فربما كان ذلك إحساسا منه بأن المحنة التي تعانيها الأمة في هذا العصر لا تقل أهمية عن حالة الاغتراب الروحي التي عاناها الأنبياء بين أقوامهم، وربما لاعتقاده بأن الشاعر نبيٌّ في قومه، رسالتُه تحذيرُ القوم من مغبة ماهم فيه من ضلال، وربما هي محاولة منه للتخفيف من حدة الأزمة على المتلقي الذي بتذكره لمحن الأنبياء تهون عليه محنه.

البنية الايقاعية لقصيدة (تجليات نبي سقط من الموت سهوا):

أعتقد جازمة أنّ الشاعر يوسف وغليسي واحد من الشعراء الذين "يلائمون بين إيقاع شعرهم وإيقاع الشعر الموروث ملاءمة تهيئ له نظاما متسقا من النّسب اللحنية والنغمية"(٣١) حتى وهو ينجز نصا من طراز الشعر الحر، هذه الخصيصة التي لا يمكن أن يصل الى الظفر بها إلا شاعر متميز" له من نفاذ البصيرة، ومن الفطنة، ومن الاحساس الرقيق، والشعور المرهف ما يتيح له أن يحدث هذا الايقاع"(٣٢) من خلال محافظته على وزن بحر واحد في القصيدة كلها، والذي اختار أن يكون في هذه القصيدة موضوع البحث (المتدارك) بما يشكله هذا البحر من إيقاع وزني تفنن الشاعر في اختيار وحداته الصوتية



بما يلائم الحالة النفسية والشعورية التي عايشها الشاعر لحظة الكتابة الشعرية، ونحن بهذا لسنا نزعم أنّ بحر المتدارَك (فاعلن) كان الأنسب لمثل هذا الموضع ولكننا نؤكد بما لايدعو الى الريب أنّ الحالة الشعورية للشاعر استطاعت أن تستوعبها اللحظة الشعرية، هذه اللحظة التي تتحكم في الأوزان وفي حركة التشكيل الإيقاعي موقعة ما تشاء من الألحان.

ونحسب أنّ توق الشاعر لاستخدام بحر واحد في كامل مقاطع القصيدة إنما هو ناجم من إيمانه بأنّ القصيدة دفقة شعورية واحدة، ونفس شعري متجانس ونغمة صوتية عالية في الايقاع الخارجي لايحق للشاعركبحها من خلال مزجه البحور×، التي إن منحت التنوع الموسيقى وواكبت التوترات النفسية لا يمكن بحال أن تمنح النفس الشعري المتجانس والنغمة الصوتية العالية التي تضفيها الأوزان الخليلية الصافية.

إذن فالشاعر اختار أن ينسج قصيدته المقطعية هذه على بحر المتدارك ملتزما بتفعيلته من مطلع القصيدة إلى منتهاها تاركا الحرية لنفسه بعدم التقيد بنظام البيت والقافية، هذه الأخيرة التي تراها تارة تظهر وتارة تختفي وذلك حسب ما تقتضيه النغمة الموسيقية وانتهاء الدفقة الشعورية؛ ذلك أنّ القافية في القصيدة الحرة " لايُبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة (ما) من بين كل كلمات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري××، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تضع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها "(٣٣) أو بساطة هي (أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الايقاعية) – على حد تعبير عزالدين اسماعيل(٣٤).

والجدير بالذكر أنّ عدد التفعيلات تراوح في السطر الواحد مابين تفعيلة واحدة إلى تسع تفعيلات وذلك وفقا لتنوع الدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالتها الشعورية المعينة، وقد منح هذا التنوع في عدد التفعيلات القصيدة طعما خاصا كما أبعد القارئ عن الاحساس بالملل الذي يتأتى من رتابة الايقاع عند تساوي التفعيلات، كما أتاح للشاعر إمكانية واسعة للتحرك في القصيدة ليعبِّر عن ذاكرته، ويترجم حالته النفسية من خلال الامتداد الطبيعي للدفقات الشعورية والموجات النفسية، إضافة إلى أنّه يوفر عذوبة موسيقية تتوافق مع الدفقة الشعورية بشكل ينسجم مع القافية (٣٥) على حد تعبير جمال يونس في كتابه (لغة الشعر عند سميح القاسم)، ناهيك عمّا يمنحه هذا التنوع من الحرية للشاعر للتعبير عن خلجات نفسه، حتى أضحى- التنوع- بمثابة الرخصة للشاعر الذي أصبح في حلٍ من الكثير من الأشياء بأن أباح لنفسه أن يحول حلم طفولته (بأنه سيصبح نبيا) إلى هذه القصيدة القناعية الجميلة (تجليات نبي سقط من الموت سهوا) التي اتخذ فيها من شخصيات الأنبياء عليهم السلام أقنعة له كما سبق البيان. ولعل في اعتراف الشاعر يوسف نفسه " ولي في كل كتابة شعرية مأربة من جملة مآرب أبتغيها"(٣٦) ما يدعم ما نصبو إليه.

والسؤال المطروح هل توقف هذا التنوع عند عدد التفعيلات أم تعداه إلى أمور أخرى دعّمت أكثر ما كنا قد أثرناه سلفا؟

وإجابة منا على هذا السؤال نقول أنّ التنوع قد تعدى التفعيلات إلى القافية حيث ألفينا في القصيدة نوعين من القافية قافية مقيدة -(وهي الساكن رويُّها)-، وقافية مطلقة- (وهي القافية المتحركة أي المحرّك رويّها سواء أكانت الحركة ضمة أو فتحة أو كسرة) – على تشعباتهما (مجردة، مؤسسة ومردفة)، (أنظر الجدول الموالي)؛ وقد ساعد هذا التنوع على تحقيق الانسجام المرغوب على مستوى الموسيقى الخارجية للقصيدة ووسّمها بإيقاع رصين.



القافية المطلقة	القافية المقيدة
في خريف الهوى. . عند مفترق (الذكريات)	سامق في(السماءْ)
كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن(حقير)	شامخ (كالنخيلْ)
من يفسر تلك الكواكب. . (تلك الطلاسمَ). .	فارع كالصنوبر والزان و(السنديانْ)
عقروا خيل "عقبة "و(الفاتحينَ)	أيّ موج – أياأيها الريح- ينبذني (للعراءْ)
وحين تردّيت، كان لي الحوت منفىً و(مقبرةً)	ويا شفق الحلم، بالله، لا (تغتربْ)
كنت في بطنه غارقا في (التسابيح)؛	إيه لوانَّ الرياح تبوح بسرّ (القصبْ)
سبّحت باسم دم (الشهداءِ)، ،	خاشعا يتصدع من خشية الوجد و(الانخطاف)
أم نصلي صلاة الغياب على (القارظينِ)؟!	والدماء التي أشعلت (شمعتينْ)!
أم سنضرب كفا (بكفٍ)؟!. .	أنا سيّد (السعتينْ)؟!. . .
كان لي وطن يوم كانَ الحمام يحمّل("أسماءً")	واقفٌ. . أستعيد بقايا الجراحْ. . . .
أتسامى كما الروح، فوق الرماح، وفوق (الزمانِ)	ولا شاهد يذكر المرتينْ!
وفوق المكان، وفوق الحكومة و(البرلمانِ)، . .	ويعود الحمام إلى شرفات (البيوتْ). !
مذ عقروا" ناقة الله"، مذ شردوا " صالحا "	واحيوا رميم "كسيلة"والكاهنةْ"

ولم يقف اهتمام الشاعر بالموسيقى الخارجية للقصيدة عند حد التنوع الذي طال عدد التفعيلات والقافية بل أفاد من تقنية التدوير أيما إفادة لاسيما وهو العالم بخصوصية هذه التقنية الفذة التي يُعمد فيها إلى توزيع الجملة الواحدة على أكثر من سطر واحد إذا انطلقنا من جهة الكتابة، وعلى أكثر من منظومة إيقاعية إذا انطلقنا من جهة الوزن. ولنتأمل الكتابة العروضية لمطلع قصيدة (تجليات):

واقفن/. . أستعي/د بقا/يا لجراحْ. . .
فاعلن/فاعلن/ فعلن/فاعلانْ
في خري/ف لهوى /. . عند مفْ/ترق ذْ/ذكريا/ت. .
فاعلن / فاعلن / فاعلن /فعلن / فاعلن/ ف
كصف/صافتن / صعصعرت/ خددها / لرياح /
علن /فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلانْ
. . . .
واقفن / عند سف/ ح سْسِني/ ن لخوا/ لي وحي/دا، ،
فاعلن / فاعلن /فاعلن / فاعلن /فاعلن / فا
تبع/ ثرني زْ/ريح شو/ قن إلى سْ/ سَمرا /ت للتي
علن /فعلن / فاعلن /فاعلن / فعلن /فاعلن
بايعت/ ني شتا/ ءنوصي/ فا
فاعلن/ فاعلن / فاعلن /فا
وشا/خت. . تها/وت. . وما /تت
علن /فاعلن /فاعلن / فا
ولا/ شاهدن /يذكر ل / مرْرتين
علن /فاعلن / فاعلن / فاعلانْ

هذا التقطيع الذي أفصح لنا عن طول نفس الشاعر وقدرته العجيبة في التحكم في موسيقى شعره مهما طالت بنية جملته الشعرية موسيقيا والتي امتدت في المقطع السابق إلى أربعة أسطر، كل سطر بعدد متفاوت من التفعيلات ينسجم طولا وقصرا مع امتداد الدفقة الشعورية.

أما عن الموسيقى الداخلية للقصيدة والمنبعثة من الحرف والكلمة والجملة فهي موسيقى عميقة متناسبة مع الحالة النفسية بما فيها من قوة أو لين أو همس أو جهر.

أسلوبية التقطيع:

ونقصد بالتقطيع في القصيدة " كونها مؤلفة من أكثر من مقطع واحد، حيث يقوم الشاعر باعتماد أسلوب خطي معين بين مقطع وآخر، استنادا إلى طبيعة التجربة الشعرية التي تنطوي عليها القصيدة"(٣٧).

وتعد قصيدة (تجليات) قصيدة مقطعية حيث تتألف من أحد عشر مقطعا وتوطئة ارتأى الشاعر أن تكون مقطعا من أغنية شعبية عراقية، والتي يمكن عدّها بمثابة الموال أو الاستخبار الذي يتصدر القصيدة. لم يخرج فيه الشاعر عن أقانيم الشعر المعروفة (الحب، الحلم، النور، الجمال والحرية)، إذ أعلن فيه عن حبه الشديد لهذا الوطن الجريح.

وقد عمد الشاعر في الفصل بين هذه المقاطع الى الترقيم، بدءا بالرقم -١- ووصولا إلى آخر رقم " ولا شك في أنّ أسلوب الفصل الرقمي هذا ينهض على دلالة سيميائية عامة، تفترض حالة شعرية، تقوم على النمو والمضاعفة وتصعيد الحس التكاثري لعناصر التشكيل الشعري بين مقطع وآخر، إذ أنّ المقطع الاول رقم (١) عادة ما يمثل استهلالا للمقاطع اللاحقة، وكل مقطع يرتبط بما قبله على صعيد الشكل الخطي، برقم ناقص كما يرتبط بما بعده برقم زائد، وصولا إلى الرقم الأخير الذي يعدّ رقم الاقفال(٣٨). وتمثل هذه العلامات على حد قول سيد البحراوي " عنصرا هاما في النظام الطباعي للقصيدة، وخاصة القصيدة الحديثة، إذ تتحول من مجرد محدد لعلاقات المفردات في الجملة إلى محدد للعلاقات بين أجزاء النص ككل" (٣٩) فالقصيدة المقطعية وإن كانت مؤلفة من مجموع مقاطع "إلا أنّ لكل مقطع من هذه المقاطع دوره في منح القصيدة تكاملها"(٤٠)، وذاك ما نلحظه في قصيدة (تجليات)؛ حيث يحيلنا كل مقطع على الذي يليه، وإن كان يتراءى للقارئ لأول وهلة أنّ المقاطع مستقلة؛ ذلك أنّه في كل واحد منها يتقنع الشاعر بقناع جديد يثري به التجربة الشعرية دون أن ينسى المحافظة على نمط معين من العلاقات بين المقاطع إن على مستوى النسق النصي اللغوي أو على مستوى النغمة الموسيقية التي تكملها نغمة المقطع الموالي بحيث يصعب الفصل بينها.



الحواشي جسور تواصل أم مواقع إقامة جبرية؟

تفشت في شعرنا المعاصر ظاهرة الهوامش والحواشي التي يمكن عدّها "جسورا صناعية"(٤١) وظيفتها وصْل ماانقطع بين الشاعر وجمهوره المتلقي، والتي تباين موقف النقاد العرب منها؛ حيث ألفينا فريقا منهم يَعدّها مادة تفسيرية توضيحية فاكة للرموز المبثوثة في القصيدة، وفريقاً ثانياً يعتبر هذه الحواشي والتعليقات الايضاحية دليلا على عدم امتلاك الشاعر لأدواته الفنية ووسائله التعبيرية، ومن ثمّ فهي "ظاهرة غير صحية تدل على وجود خلل ما"(٤٢).

ونحن إذ نقف على هذه الظاهرة في قصيدة"تجليات " فإننا لا نريد مناصرة أيٍّ من الرأيين السابقين، ولكننا نقول أنّ الشاعر في مدّه لهذه الجسور الصناعية بينه وبين جمهور المتلقين كثيرا ما يعمد إلى فرض نوع من الوصاية على المتلقي في فك رموز قصيدته؛ وذلك بتوجيهه نحو جانب بعينه من الشخصية المستعارة وهو وإن أصاب في بعض الاحيان جانبه الصواب في أحيان أخرى. ونحسب أنّ المثالين التاليين يوضحان ما نريد قوله:

– الأول: يقول الشاعر في أحد هوامشه

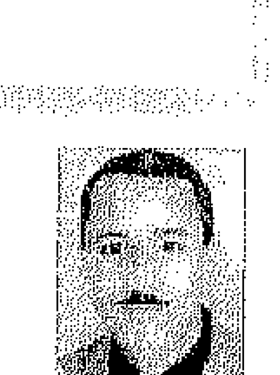
معرفا بشخصية (خالد بن سنان)" يرجّح أنه نبي ضيّعه قومه، عاش ومات بالبلدة المسماة –اليوم– باسمه (سيدي خالد) جنوب مدينة بسكرة"(٤٣). ولسنا ندري من أين أتى الشاعر بهذا الترجيح غيرالموثق، لأنّ المرجح فعلا هو أنّ (خالد بن سنان) شخصية تراثية من قبيلة بني عبس عاشت زمن الفترة، ومما يروى عنها، عن ابن عباس رضي الله عنهما قال:" جاءت بنت خالد بن سنان إلى النبي – صلى الله عليه وسلم – فبسط لها ثوبه وقال: بنت نبي ضيّعه قومه"، فالحديث يشهد بمكانة هذه الشخصية وفضلها. وقد روى هذا الحديث الطبراني في المعجم الكبير(١٢٢٥٠) وابن عدي في الكامل (١٦/٦) والأصفهاني في التاريخ (١٤٩/٢).

– الثاني: صوّر الشاعر شخصية (غيلان بن مسلم الدمشقي) بأنّها الشخصية الثائرة، التي لم تسكت عن فساد الخلفاء في العصر الأموي حتى أمر الخليفة هشام بن عبد الملك بقطع لسانه(٤٤). وإنا لنسأل الشاعر عمّ يقول فيما أورد الذهبي في ميزان الاعتدال من أنّ غيلان هذا (ضال مسكين، ناظره الأوزاعي وأفتى بقتله فقتل بعد ١٠٥هـ). وعليه قد لا يكون القناع الأنسب للشاعر للتعبير عما يريد.

وكأنّ الشاعر من خلال مثل هذه الحواشي يريد فرض نوع من الاقامة الجبرية على ثقافة جمهوره المتلقي؛ بحيث يبقى رهينا لما تمليه عليه. فتتحول جسور التواصل إلى مواقع إقامة جبرية يفرضها الناص على نصه ومن ثمّ على متلقي نصه من حيث لايدري.

لقد استطاعت قصيدة (تجليات نبي سقط من الموت سهوا) أن تستوعب دلالات التراث وأن توظف معطياتها بطريقة فنية تواءم فيه جانبا الماضي والحاضر مع تردد صوت الشاعر وامتزاجه مع الأصوات الأخرى الملفعة بالحادثة التاريخية لتضم في ردائها فجيعة الحاضر متيحة نوعا من الترسيخ الفني لمعطى الشاعر الجمالي والفكري في قصيدته هاته التي نعدها خير شاهد على تحول الشاعر إلى ظاهرة شعرية فريدة في الشعر الجزائري المعاصر وخاصة على مستوى الوجهة النّسجيّة التي تنبئ" أننا أمام شاعر يشي بفحولة كامنة مبكرة، وينبئ بجزالة شعرية واعدة" على حد تعبير عبد الملك مرتاض في مصنفه معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين.

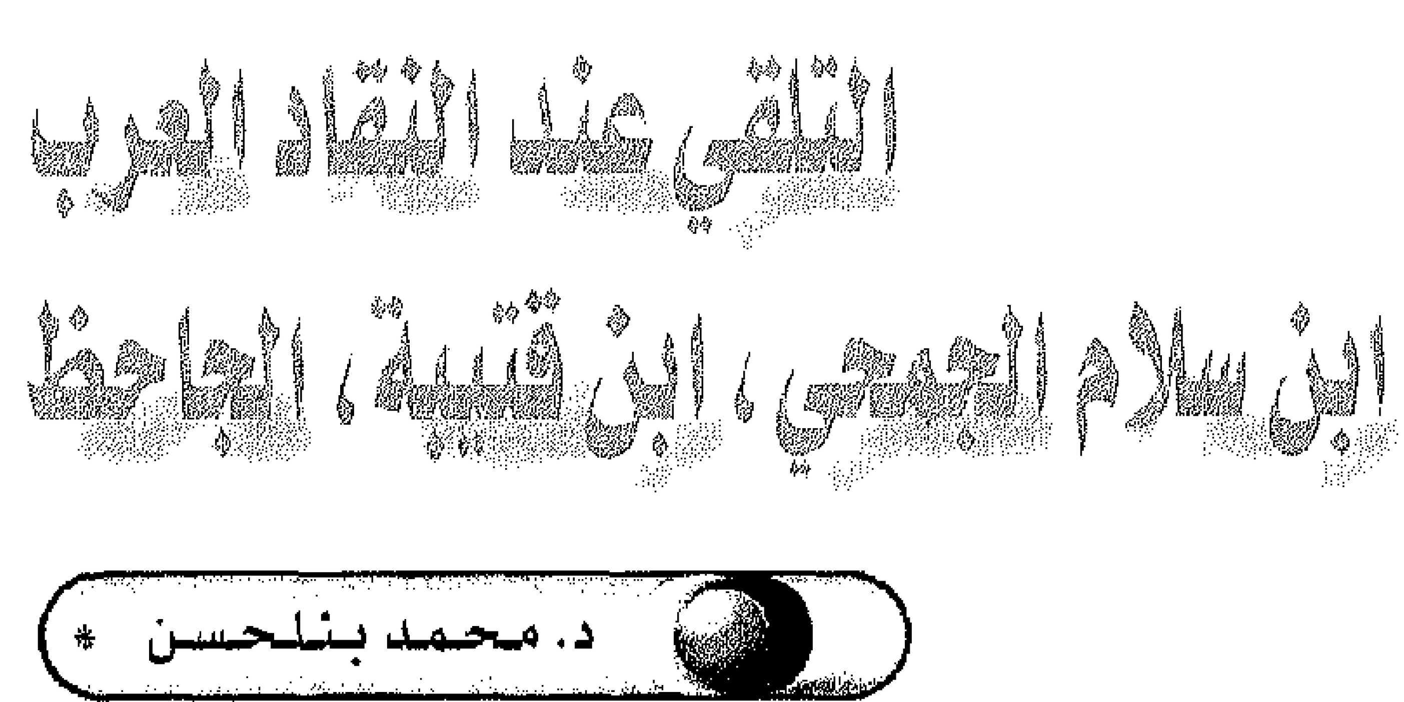
• أكاديمية من الجزائر



مصادر الدراسة ومراجعها

– رجاء عيد: لغة الشعر – قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، ١٩٨٥، ص٩٦.
– محمد عزّام: النص الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ٢٠٠١، ص٢١. ٢
– علي حسن فواز: مقدمة في قراءة التجديد الشعري – استعادة النمط أم نكوص الحداثة، متاح على الشبكة ١٣ فبراير ٢٠٠٧ ٣ www. anaween. net
– إحسان عباس:اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، ص٢٠. ٤
– علي حسن فواز: م. س. ٥
– × العنوان الكامل للكتاب: مرايا نرسيس – الانماط والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، نشرت الطبعة الاولى منه سنة ١٩٩٩ من قبل المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع الكائنة ببيروت.
٦– محمد سالم سعد الله: نمذجة المصطلح النقدي – قراءة في كتاب (مرايا نرسيس) لحاتم الصكر، متاح على الشبكة www. odabasham. net
– نفسه. ٧
– خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتاكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ٢٠٠٣. ٨
٩– ناهض حسن: ظاهرة (القناع الفني) الدكتو ر خليل الموسى نموذجا، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، العددان ٤٢٥– أيلول ٢٠٠٦. متاح على الشبكة –www. awu-dam. org
١٠– المرجع نفسه.
– المرجع نفسه. ١١
– جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر– مهيار الدمشقي، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١، العدد٤ / يوليو ١٩٨١، ص١٢٤. ١٢
– رجاء عيد: لغة الشعر – قراءة في الشعر العربي الحديث، ص٢٤٢. ١٣
– يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط٢، ٢٠٠٣. ×
– المرجع نفسه، ص٨٤. ١٤
– نفسه، ص٨٦. ١٥
– نفسه، ص٩٢. ١٦
– حوار مع الشاعر يوسف وغليسي أجراه الدكتور محمد الصالح خرفي، جريدة اليوم (اليوم الادبي)، ٢١ أوت ٢٠٠٦، ص١٦. ١٧
– يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص٨. ١٨
– حوار مع الشاعر يوسف وغليسي، م، س، ص ١٦، ١٩
– المرجع نفسه. ٢٠
– محمد عزّام: النص الغائب، ص١٥. ٢١
– وهي واحدة من قصيدتين طويلتين في ديوانه التغريبة. ٢٢
٢٣– فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٥. متاح على الشبكة www. awu-dam. org
– عبده وازن: محمود درويش الجديد، جريدة الحياة المؤرخة بـ ٢١ /٦ / ٢٠٠٤ متاح على موقع فكرة الثقافية. ٢٤
– شوقي ضيف: صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحر الجديد، مجلة فصول، م ٢، ع١، أكتوبر ١٩٨١، ص٣٣. ٢٥
– يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيّار، صص ٢٥– ٢٦. ٢٦
– نفسه، ص٢٧. ٢٧
– رجاء عيد: م. س، ص٢٠١. ٢٨
– قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ٢٠٠١، ص ٩. ٢٩
– المرجع نفسه، ص ١٠. ٣٠
٣١– عمارة ناصر: اللغة والتأويل – مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الاسلامي، منشورات الاختلاف – الجزائر / دار الفارابي –بيروت / الدار العربية للعلوم –ناشرون ش. م. ل، ط١، ٢٠٠٧، ص٢٥.
– شوقي ضيف: صلاح عبد الصبور رائد الشعر العربي الحر الجديد، ص٣٣٣٢
– المرجع نفسه، ص٣٣. ٣٣
– لايكون هذا المزج عشوائيا وإنما يكون وفق معادلة تجعل الفرضية التي يقوم عليها الاطار الموسيقي للقصيدة صحيحة كما فعل ذلك السياب. ×
××– يرى عزالدين اسماعيل أن السطر الشعري السطر الشعري على الرغم من ارتباطه موسيقيا بباقي الجزئيات فإنه يمثل" بنية موسيقية تشغل من حيث الحيّز سطرا من القصيدة، يصل استداده الزمني في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات إلى تسع تفعيلات " أما الجملة الشعرية فهي " بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه. فالجملة تشغل أكثر من السطر، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر ". راجع: الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت – لبنان، د. ط، د. ت، ص١٠٨.
– المرجع نفسه، ص ٦٧. ٣٤
– نفسها. ٣٥
– نقلا عن: يوسف أبو العدوس: الاسلوبية – الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط١، ٢٠٠٧، ص٢٦٢. ٣٦
– يوسف وغليسي: المرجع السابق، ص٩. ٣٧
٣٨– فيصل صالح القصيري: أسلوبية التقطيع ودورها في التشكيل الجمالي والتعبيري للقصيدة عند الشاعر عز الدين مناصرة، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد٤٣٠، شباط ٢٠٠٧، متاح على موقع اتحاد الكتاب العرب
– المرجع نفسه. ٣٩
– نقلا عن فيصل صالح القصيري، المرجع نفسه. ٤٠
– نفسه. ٤١
٤٢– استعرنا هذا المصطلح من الباحث أحمد عثمان من دراسة كان قد نشرها في مجلة فصول بعنوان: على هامش الاسطورة الاغريقية في شعر السيّاب، م٢، ع١، أكتوبر١٩٨١.
٤٣– المرجع نفسه، ص٣٨.
– يوسف وغليسي: المرجع السابق، ص٣٧. ٤٤
٤٥– المرجع نفسه، ص٣٣

– × العنوان الكامل للكتاب: مرايا نرسيس – الانماط والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، نشرت الطبعة الاولى منه سنة ١٩٩٩ من قبل المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع الكائنة ببيروت.
××– يرى عزالدين اسماعيل أن السطر الشعري السطر الشعري على الرغم من ارتباطه موسيقيا بباقي الجزئيات فإنه يمثل" بنية موسيقية تشغل من حيث الحيّز سطرا من القصيدة، يصل امتداده الزمني في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات إلى تسع تفعيلات " أما الجملة الشعرية فهي " بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه. فالجملة تشغل أكثر من السطر، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر ". راجع: الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت – لبنان، د. ط، د. ت، ص١٠٨.



التلقي عند النقاد العرب
ابن سلام الجمحي، ابن قتيبة، الجاحظ

د. محمد بنلحسن *

١- ابن سلام الجمحي والتلقي:

أول ناقد نرى البدء به، هو ابن سلام الجمحي (٢٣١هـ)؛ لأنه "أول من نص على استقلال النقد الأدبي فأفرد الناقد بدور خاص"(١)، كما أن فضله ثابت بعدما "دون المادة: النقدية السابقة، وجمع شتاتها ووضعها في قالب تأليفي منظم، فبدأت الحقائق تتضح وتبرز، والأفكار النقدية تنتظم وتتحدد"(٢).

وأول صيحة أطلقها ابن سلام الجمحي، تتصل بمجال التلقي الشعري؛ ذلك أنه نبه على ما أصاب الشعر العربي من انتحال وتلفيق ذهب بجمال الشعر وبريقه، يقول: "وفي الشعر مصنوع مفتعل، موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب ولا نسيب مستطرف"(٣).

يكشف نص ابن سلام، وصيحته، علمه بالشعر، ومستواه الفائق في تلقيه، و"الناقد القديم لم يكن إلا حائزا على ميزتين هما علمه بالشعر ثم قدرته الخاصة على تلقيه"(٤).

وقد برهن ابن سلام عن علمه بشكواه من انعدام المديح الرائع والهجاء المقذع والفخر المعجب. . وهي ولا شك صفات كان ابن سلام يجدها في الشعر الجيد الذي انتهى إلى علمه وذوقه.

وإذا سألنا ابن سلام عن دواعي ذلك الوضع، أجابنا قائلا: "وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء"(٥).

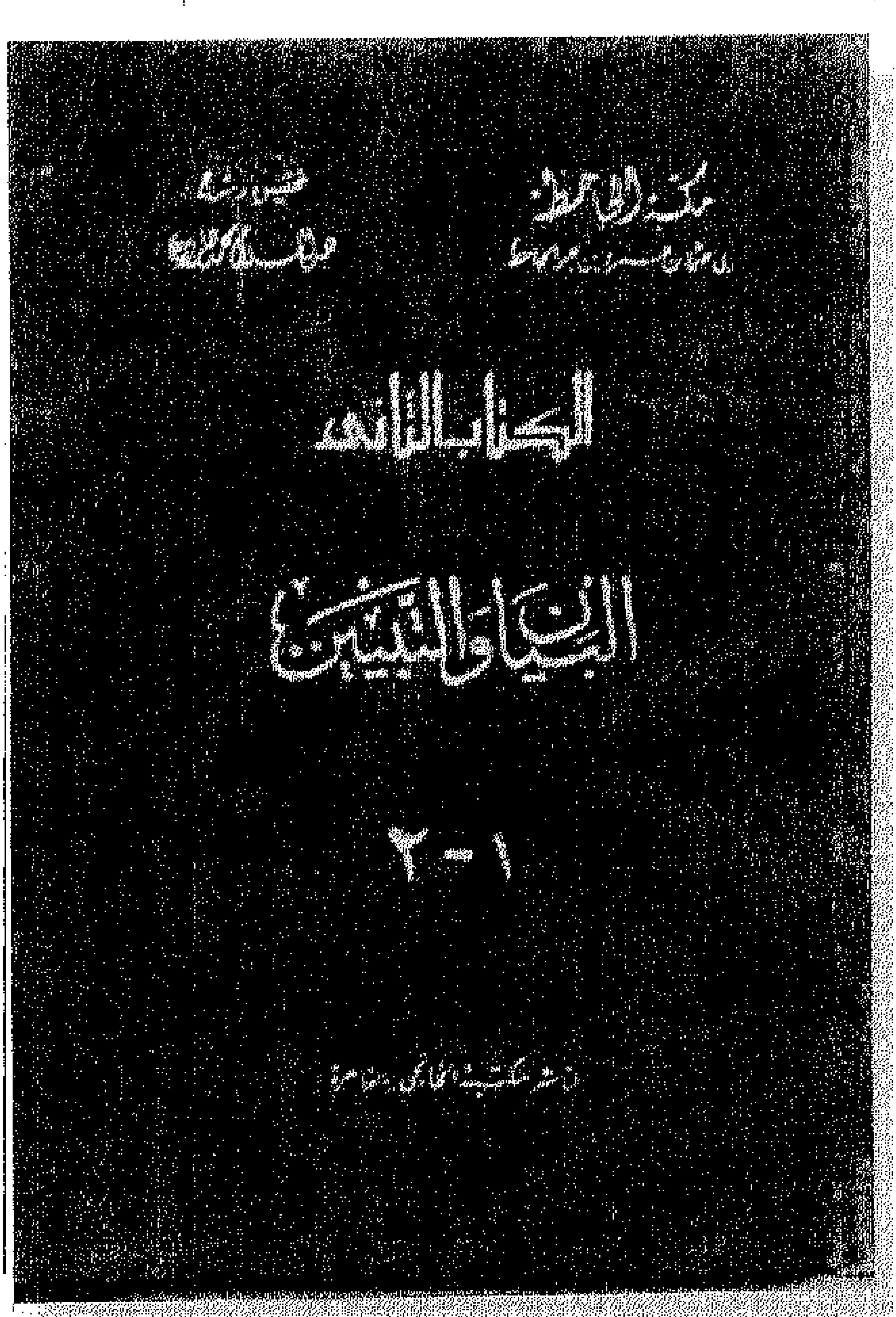
يشير ابن سلام إلى أنهم لم يأخذوا الشعر عن أهله الجديرين به، وإنما أخذوه ممن لا علم لهم به. وهذا يبين لنا وعي ابن سلام بالتلقي الجيد، ورغبته في السمو بالتلقي من خلال دعوته إلى وجوب نهل الشعر من ينابيعه الأولى التي من شأنها أن تمد هذا المتلقي بما يجلبه ويحدث لديه الإعجاب.

لقد سعى ابن سلام إلى إحاطة الشعر بسياج وقائي للحفاظ على جمال الشعر وروعته، من هنا أناط مهمة البث في جيده ورديئه إلى العلماء به يقول: "وليس لأحد -إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه- أن يقبل من صحيفة ولا يروى عن صحفي. وقد اختلفت العلماء في بعض الشعر. . فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه"(٦).

يوكل ابن سلام أمر الشعر لأهله العالمين أسراره، وينادي عموم المتلقين للالتزام بإجماع العلماء المثقفين. وابن سلام بهذا التصريح يجعل لتلقي الشعر قانونا من شأنه أن يحمي المتلقي من الوقوع فريسة الشعر الفاسد.

وإذا علمنا أن العلماء بالشعر لن يؤشروا إلا على ما كان صحيحا وجيدا من الشعر، عرفنا آثار ذلك الإنجاز في المتلقي، حيث سيضطلع الشعر بمهمته الأولى، ألا وهي إحداث الهزة والتحريك المأمول.

لقد سعى ابن سلام إلى صياغة أذواق المتلقين السديدة، والتي استوت واكتمل نضجها منذ عهد الفحول الأوائل؛ حيث كانوا يستحسنون الشعر الجيد ويأخذون أنفسهم بالانفعال لمحتواه، وبهذا الإنجاز، كشف ابن سلام وعيه



التاريخي والفني بالشعر العربي، فجاء نقده خطابا مدويا ينذر من سولت لهم أنفسهم الارتكاس بمستوى الشعر وتلقيه إلى الدرك الأسفل.

لقد غدا الشعر مع ابن سلام "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات"(٧).

يعتبر ابن سلام كما سلفت الإشارة، من أوائل النقاد الذين دونوا بصماتهم في مضمار النقد، وقد جل إنجازه الطبقات، بنظرات ثاقبة في مجال التلقي، أتى بعضها مصرحا به، وبعضها الآخر محالا عليه وملمحا إليه، ولا أدري، لماذا لم يشر حازم القرطاجني إلى ابن سلام الجمحي؟

وتكشف لنا مقارنة المنهاج مع الطبقات، وجود مجالات التناظر في عدد هام من القضايا ذات الصلة بقضية التلقي.

- سؤال التلقي وأزمة الشعر:

يقول ابن سلام الجمحي

"وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف"(٨)

نلاحظ نهوض عمل ابن سلام بتأثير بوادر الأزمنة التي نشأت بفعل تردي الشعر وانعكاس ذلك على تلقيه.

نلاحظ نهوض مصنف الناقد ابن سلام، بديلا لمأزق الشعر وتلقيه على اختلاف بين زمان كل واحد منهما. وإذا كانت الأزمة تلد الهمة كما يقال، فقد قام الناقد بإشهار سيف التأليف لمناهضة مفسدي الشعر.

كان على ابن سلام الجمحي أن يحارب أمثال محمد بن إسحاق بن يسار، الذي أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه(٩)، وأمثال حماد الرواية الذي كان ينحل شعر الرجل غيره، وينحله غير شعره ويزيد في الأشعار(١٠).

- أزمة الشعر وتلقيه وتصور البديل:

يقول ابن سلام الجمحي

"... وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء وليس لأحد- إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه- أن يقبل من صحيفة، ولا يروى عن صحفي، وقد اختلف العلماء في بعض الشعر، كما اختلفت في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه"(١١)

إذا كانت أزمة الشعر كامنة في التصحيف لدى ابن سلام، واضطراب المعايير، فإن الناقد اتفق على أن الحل هو إسناد أمر الشعر ونقده إلى العلماء به

إذا كانت أزمة الشعر كامنة في التصحيف لدى ابن سلام، واضطراب المعايير، فإن الناقد اتفق على أن الحل هو إسناد أمر الشعر ونقده إلى العلماء به، ليس هذا فحسب، بل أصر الناقد على وجوب خضوع عموم المتلقين لإجماع العلماء وانقيادهم له.

لقد أعلى ابن سلام من شأن المتلقي وجعله طرازا متميزا، حين قصراه على العلماء، وليس في هذا الأمر إجحاف لأن "جودة الشعر. لا تظهر إلا للذين توفرت فيهم صفة الخبرة والمعاينة وكثيرة المدارسة، ومن هنا تصبح الأدبية أقل استعصاء، لأنها صارت في متناول الناقد"(١٢).

وإلحاح الناقد على ضرورة إسناد مهمة تقويم الشعر إلى العلماء راجعة لخصوصية الشعر نفسه، وإلى لغته التي تتفلت من قارئها وتتمنع عن البوح في لحظات كثيرة يحار أمامها الناقد العالم نفسه، ويتيه في غياهب الانبهام والغموض، ولا ينتشله منها سوى الطبع الرائق المدرب، وهذه فكرة ابن سلام.

يقول ابن سلام

وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ... من ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن، دون المعاينة ممن يبصره...(١٣)

يقول ابن سلام

"وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم. ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم، لا تعرف جودتهما بلون ولا لمس. ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهجرجها وزائفها"(١٤)

إن ابن سلام في طبقاته، من خلال جهوده، جهود أول صوت نقدي مدون، نقد أوضاع الشعر وتلقيه، وهاجم من تسبب فيها، وسلم زمام التلقي، والنقد، وتوجيه المتلقين، إلى العلماء، وهم طراز عال في مجال التلقي.

ابن سلام، الناقد المستفهم، الذي تجرأ على طرح أصعب الأسئلة على تراثنا، ومهاجمة المتورطين في إنزال الشعر والتلقي إلى الحضيض، قد قعد به هاجس التصدي للانتحال والمنتحلين، عن التنظير للبديل، الذي يعيد لأحوال الشعر وتلقيه ألقها وسالف مجدها.

-٢- التلقي عند ابن قتيبة

يعتبر ابن قتيبة ٢٧٦هـ من أوائل المصنفين، وفي كتابه الشعر والشعراء عناية ملحوظة بالتلقي وشروطه، بعدما تحرر مما راج في عصره لدى بعض المحافظين أنصار القديم لذا، ألفينا هذا الناقد يسقط جميع المعايير التي كانت في الغالب أحكاما مسبقة، خلال تقويم الشعر والمفاضلة بين الشعراء، و أعرب عن تشبثه بجوهر الشعر.

وفي طليعة هذه المعايير، معيار الزمن الذي كان سيفا مسلطا على رقاب كثير من الشعراء، ذنبهم الوحيد، أنهم تأخر بهم الزمان عن حلبة الفحول الأوائل.

وعقد علاقة مباشرة مع العمل الإبداعي بغض النظر عن زمان قائله، تأكيد لفاعلية الشعر نفسه، واحتكام لسلطانه، ولا استحسان أو استهجان إلا بعد القراءة، ومواجهة النص، وهذا تطوير لأفق التلقي عند المتلقي العربي وترسيخا لقيم الجودة.

ولا يخفى مدى الإساءة التي أصابت الشعر والتلقي خاصة، حين اختار بعض أنصار القديم والمتعصبين الأوائل، نصوصهم ورفضوا شعر غيرهم من الذين أتوا بعدهم.

لقد جعلوا أبواب التلقي موصدة، وحقها أن تفتح؛ لتعانق الأشعار الفصيحة وتتذوق الأبيات الجميلة، وتتلذذ بالكلام الساحر، أعلن ابن قتيبة عن نقل بؤرة الاهتمام من خارج النص إلى النص نفسه.

يقول ابن قتيبة

"ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره"(١٥).

يبرز ابن قتيبة نظرات الإجلال التي نظر بها المتلقون إلى المتقدمين ناسبين الإبداع لهم دون من أتى بعدهم.

يقول ابن قتيبة:

"لم أسلك. . ولا نظرت. . بل نظرت بعين العدل على الفريقين. . وأعطيت كلا حظه. . فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله. . ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوما دون قوم"(١٦).

إن ابن قتيبة، أرجع الاعتبار للشعر، وسعى إلى استرداد قيمته، التي ظلت في السماء عصورا وآمادا بعيدة، وهو بتأكيده وجوب التركيز على الشعر نفسه، لا على قائله، أو زمانه، قد حول مجال النظر إلى العنصر المحرك للتلقي، والمؤثر في المتلقي.

ولا شك أن الرجل كان ينشد توسيع دائرة التلقي، وإغناءها بجيد الشعر، وقد سمح له بعد نظره واتساع أفقه بترك أبواب التلقي مشرعة في كل عصر ومصر، وذلك برفع قيود الزمان عن الجودة، وجعلها مطلبا وغاية يمكن تحقيقها على الدوام وباستمرار.

وإذا انتقلنا إلى بناء القصيدة وما يجب على الشاعر فيه، وجدنا لابن قتيبة كلاما شافيا كله انصباب في التلقي وعناية قصوى بالمتلقي.

يقول ابن قتيبة:

"قال أبو محمد: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد، إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ويستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه)"(١٧).

يبرز ابن قتيبة نظرات الإجلال التي نظر بها المتلقون إلى المتقدمين ناسبين الإبداع لهم دون من أتى بعدهم.

يكشف الناقد في هذا النص إحساسه القوي نحو المتلقي، وحرصا شديدا على جعل بناء القصيدة في خدمة التلقي. ويبدو من تفسير ابن قتيبة لهذا البناء، أن مقصد القصيد كان مستحضرا المتلقي عند تنظيره، آملا في إثارته وجذبه وهذا طبيعي، فـ"الوجود القبلي للمتلقي المتخيل، ومحاولة تخمين ردة فعله، عنصران هامان من عناصر عملية الإبداع نفسها"(١٨).

ويكشف لنا نص ابن قتيبة نزوعا نحو التلقي من خلال تعليل أسباب توجيهه الشاعر نحو وصف مشاعره نحو المرأة، لأن "التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما (قد) جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء"(١٩).

فالقصيدة بمقتضى تنظير ابن قتيبة خطاب مرسل نحو النفوس ملزم بتحريكها، وبعث انفعالها.

ويمضي ابن قتيبة في هذا الحديث مبرزا عناصر القصيدة الأخرى قائلا: "فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب. . وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء. . بدأ في المديح فبعثه على المكافأة"(٢٠).

يسيطر المتلقي على بناء القصيدة بموجب رؤية ابن قتيبة، فهو إما امرأة أحبها الشاعر يستميل بها وبأخبارها، سامعه أو ممدوحا ينتظر عطاءه بعد تأثير الشعر في نفسه وإجباره على السخاء.

يقدم ابن قتيبة من خلال هذا النص "خطاطة عامة وشاملة للقصيدة -المدحة يستمدها من متلفظ أول، لا يكشف عن اسمه مقصد القصيد. وهي عبارة غامضة، تسحب على خطاطته الشكلية "شرعية نقدية وشعرية ملموسة"(٢١).

وابن قتيبة بعدما أعطى لخطابه أعلاه شرعيته التاريخية، انتقل يبين للشعراء مخاطر الانحراف عن ما قيل راهنا جودة الشعر بمدى الالتزام بالمقول، وعليه، "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام"(٢٢).

بناء على ما ذكر، نتساءل، هل الشاعر يمتلك الحرية في القول؟

يجيب الدكتور محمد المبارك بالنفي، لم يكن الشاعر "يمتلك الحرية المطلقة في كتابة النص، فهو يرجع إلى عدد معين ومعروف من سنن الكتابة، ويشكل الخروج عليها أو التغاضي عنها مساسا بنظام الكتابة وأعرافها"(٢٣).

-٣- التلقي لدى الجاحظ

يتبوأ الجاحظ (٢٥٥هـ) مكانا سميا بين النقاد العرب.

وترجع كثير من أسباب علو منزلة الجاحظ إلى ما أعرب عنه في مصنفه البيان والتبيين، والحيوان، من عناية شديدة بالتلقي، وارتكاز نظرية البيان لديه على هذا البعد الأساسي من العملية الإبداعية.

فإذا كان التلقي عند ابن سلام وابن قتيبة جزءا من اهتمامهما بالشعر والشعراء، فإنه مع الجاحظ وفي مصنفاته، يفوق الجزء ليسفر عن حضور بالغ، يتحرك ويحرك التصنيف والمصنف لهم. إن التلقي عنصر حاسم لدى الجاحظ بمقتضاه تتحقق مقاصد البلاغة والفصاحة، وفي ضوئه يكتسب التصنيف نفسه قيمته وعلو مكانته.

لقد ربط الجاحظ مصدر البيان الذي جعله وكده وأكبر همة بالتلقي، فمن خلاله تتمظهر آثار البيان، وعلى يديه

تقوم قائمته.

فما آراء الجاحظ في البيان وحقيقته؟ ما صلاته بالتلقي؟ ما آثاره في حازم؟

يقول الجاحظ في الصفحات الأولى من البيان والتبيين "وقال موسى صلى الله عليه وسلم: (وأخي هارون هو أفصح مني لسانا فأرسله معي ردءا يصدقني)، وقال: (ويضيق صدري ولا ينطلق لساني) رغبة منه في غاية الإفصاح بالحجة. . لتكون الأعناق إليه أميل، والعقول عنه أفهم، والنفوس إليه أسرع"(٢٤).

نلاحظ تفسير الجاحظ لقوله عز وجل، انصرف إلى المتلقي، حيث إن ناقدنا يدرك معنى قوله عز وجل من خلال الأثر الحاصل في المتلقي. . إنه يسرد سائر الأعضاء السريعة التأثر، والتي تتحقق فيها الاستجابة، وهذا الإلحاح على أثر التلقي نلمسه في كلامه عن البيان، حيث جعل ذلك الكلام مدخلا لمصنفه، يقول أيضا: "وذكر الله تبارك وتعالى جميل بلائه في تعليم البيان، وعظيم نعمته في تقويم اللسان، فقال (الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان)، وقال تعالى: (هذا بيان للناس)، ومدح القرآن بالبيان الإفصاح، وبحسن التفصيل والإيضاح، وبجودة الإفهام وحكمة الإبلاغ"(٢٥).

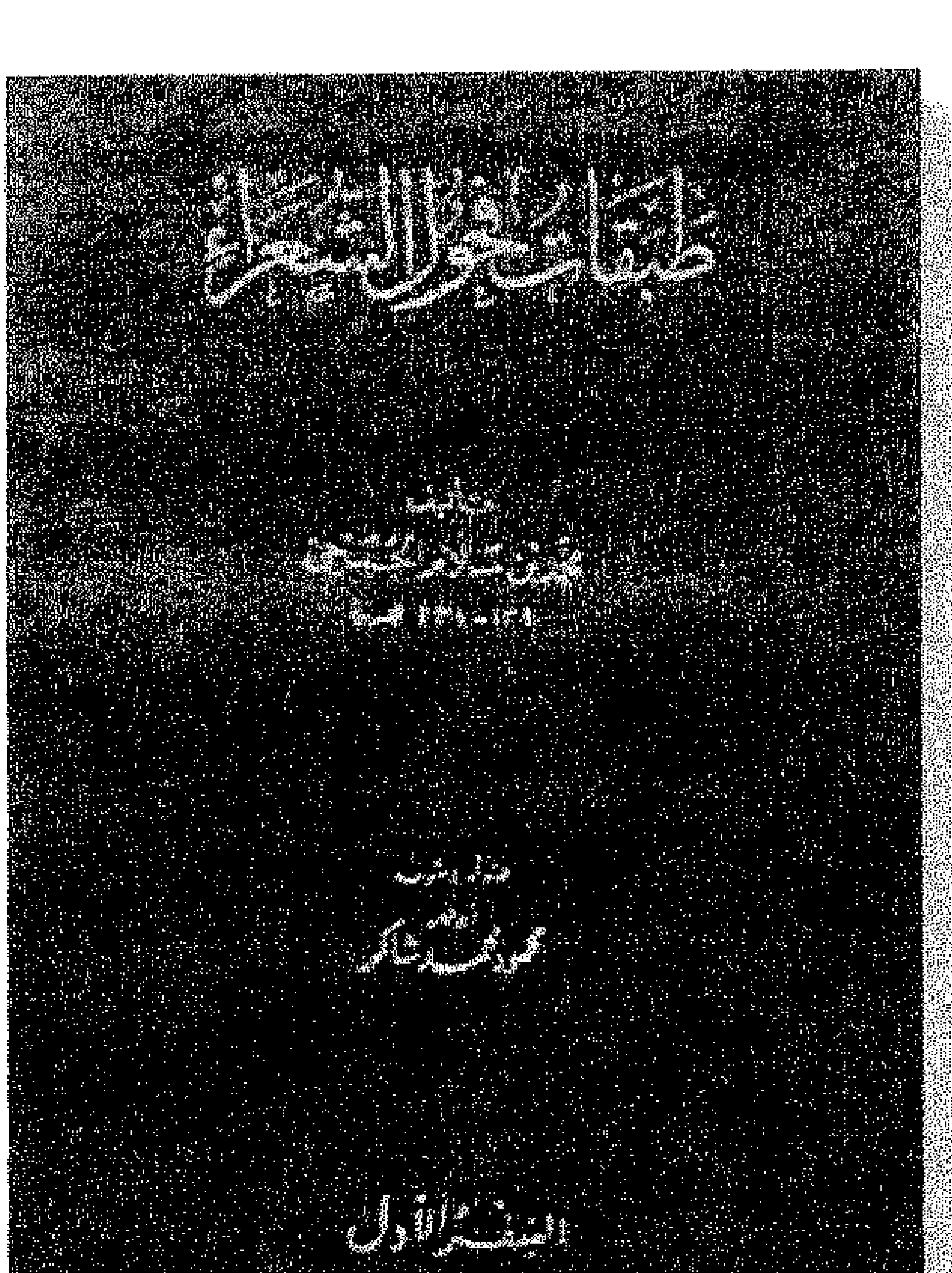
نلاحظ احتفال الجاحظ في بدء كتابه بالبيان لذا راح يستشهد على منزلته في القرآن الكريم التي يعتبر الكتاب المقدس المقدم لدى المسلمين.

يستمر في حديثه عن منزلة البيان عند الله عز وجل قائلا: "وقال الله تبارك وتعالى: (وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم)، لأن مدار الأمر على البيان والتبيين"(٢٦)

لقد جعل الجاحظ البيان والتبيين غاية يرومها، لذا مهد لإنجازه بجملة مهمة من الاستشهادات القرآنية التي تعضد منزلة البيان عنده، ولا تخفى الصلة المتينة بين مفهوم البيان كما يصفه الجاحظ ومفهوم التلقي، ذلك أن البيان يصب في التلقي، ونلاحظ تمييز الجاحظ بين الملقي والمتلقي، مع تقديمه الملقي على المتلقي لمنزلته الخطيرة. فما هو البيان عند الجاحظ؟ يقول: "قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني: المعاني قائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، والمتخيلة في نفوسهم. . مستورة خفية. . لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه. . وإنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، وعلى قدر وضوح الدلالة يكون إظهار المعنى. وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، كان أنفع وأنجع"(٢٧).

نرى الجاحظ يمهد في قوله أعلاه للبيان، ولم يقدم بعد على تعريفه، وواضح أن الجاحظ يستند في مرجعه على مصادر لم يفصح عنها بالاسم وإنما بالصفة الدالة على التفوق وعلو الكعب، قال جهابذة ونقاد، وذلك لإضفاء المشروعية على قوله. ويستفاد مما جاء في حديثه، أن كلام الإنسان المتكلم، وتحاوره مع بني جنسه هو الذي يخرج

جعل الجاحظ البيان والتبيين غاية يرومها، لذا مهد لإنجازه بجملة مهمة من الاستشهادات القرآنية التي تعضد منزلة البيان عنده



المكنون في الصدور، ويلح على وجوب وضوح الدلالة لتحقيق المنشود. فماذا عن البيان؟

يقول: "والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه، ويدعو إليه ويحث عليه"(٢٨)

واضح إذن، أن البيان في فهم الجاحظ هو حسن التعبير عما يكمن في النفس، أي إخراج المعنى الخفي وإرجاعه جليا في ذهن السامع، ونلاحظ أن الجاحظ يستند في مدحه للبيان على الإسلام وكتاب الله عز وجل خاصة، ولهذا الأمر دلالته بالرجوع إلى مقاصد الجاحظ من كتابه.

ويزيد البيان وضوحا فيقول: "والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى حتى يفضي السامع إلى حقيقته كائنا ما كان البيان، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام. فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"(٢٩).

وبناء على تصور الجاحظ للبيان ينتقل لتعريف الكلام فيقول: "وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه، وكان الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة، وغشاه من نور الحكمة حسب نية صاحبه. . فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه، ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"(٣٠). نرى في تقويم الجاحظ للكلام الحسن تركيزا على بعد التلقي، هذا عن البيان، فما علاقته بالتبيين؟

يرى الباحث محمد الصغير بناني أن الجاحظ يميز بين البيان والتبيين، عكس ما قد يتوهم بعض الدارسين، يقول: "وهناك إيهام آخر قد يوقعنا فيه قوله: "فبأي شيء بلغت الإفهام" فنعتقد أن البيان يقصد به أيضا التبليغ والتوصيل زيادة على التعبير. . وهذا في نظرنا غير مقصود هنا، فالمتكلم في البيان تنتهي مهمته في التعبير، ولا يتجاوزه، وعلى السامع أن ينتقل ليلتمس المعنى ويفضي إلى حقيقته. . فالبيان لا يتضمن توصيلا بمعناه اللسان اليوم"(٣١).

إذن فالبيان مجرد إفصاح عن ما يروج داخل النفس ليس القصد منه الإقناع أو التأثير. ويرى الباحث نفسه أن "الانتقال من مفهوم البيان إلى مفهوم التبيين لم يتم عند الجاحظ بصورة مفاجأة، لكن بالمرور بمرحلة وسطى، مرحلة حسن البيان فالعملية قد تكون جرت كالآتي: أدخل لفظ حسن على المفهوم القديم ثم اختير في النهاية تبيين للدلالة على هذا النوع الجديد من الكلام والتجديد يتجلى في اهتمام المتكلم هذه المرة بالمخاطب"(٣٢).

ومن المصطلحات المستعملة عند الجاحظ إضافة إلى البيان والتبيين، البلاغة والإبلاغ، لذا وجب الوقوف عند ماهية البلاغة لديه لمعرفة علاقة البيان والتبيين بها. الملاحظ يقول الباحث محمد الصغير بناني أن الجاحظ لم يعرف البلاغة، وإنما أتانا بنصوص تعرفها، يقول محمد الصغير بناني: "فقد بلغ إحصاؤنا للنصوص التي تتعرض له (تعريف البلاغة) عشرين نصا، أغلبها منسوب إلى غير الجاحظ لكن هذا الأخير كثيرا ما يتدخل فيها بالشرح والتعليق"(٣٣).

ومن المعاني ذات الصلة بموضوع التلقي نذكر هذه النصوص :

١. وضوح الدلالة:

وقال بعض أهل الهند: جماع البلاغة البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة، ثم قال: ومن البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة، أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها، إذا كان الإفصاح أوعر طريقة، وربما كان الإضراب عنها صفحا أبلغ في الترك، وأحق بالظفر.

قال: وقال مرة: جماع البلاغة التماس حسن الموقع، والمعرفة بساعات القول، وقلة الخرق بما التمس من المعاني أو غمض"(٣٤).

٢. من معاني البلاغة الإفهام وفي ذلك يقول الجاحظ:

"حدثني صديق لي قال: قلت للعتابي: ما البلاغة؟ قال كل من أفهمك حاجته



من غير إعادة ولا حبسة ولا استعانة فهو بليغ"(٣٥).

"وقال بعضهم – وهو من أحسن ما اجتبيناه ودوناه– لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"(٣٦).

هذه بعض التعريفات سقناها قصد التمثيل فقط، وليس المقام يسمح بالإحاطة، أما أهم ما نلاحظه على هذه الأقوال، "وإذا أمعنا النظر فيها وجدنا أنها ليست في نهاية الأمر إلا امتدادا للمفهومين الأساسيين اللذين وصفناهما. وهما البيان والتبيين"(٣٧).

ونلاحظ في كلام الجاحظ ربطا بين البلاغة والخطابة حتى يخيل لبعض المتلقين أن البلاغة هي الخطابة، هذا

نلاحظ في كلام الجاحظ ربطا بين البلاغة والخطابة حتى يخيل لبعض المتلقين أن البلاغة هي الخطابة

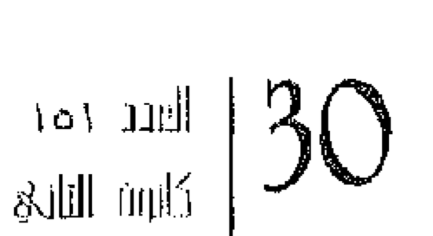
على الرغم من قول الجاحظ "لم يفسر البلاغة تفسير ابن المقفع أحد قط. سئل ما البلاغة؟ قال البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة. . منها ما يكون شعرا، ومنها ما يكون سجعا وخطبا، ومنها ما يكون رسائل"(٣٨).

ولكن الجاحظ رأى أن الخطابة هي الجنس المثالي الذي تتجلى فيه مقاييس البلاغة، نظرا لانتماء الناقد الاعتزالي وجنوحه للخطابة دفاعا عن ميوله ضد الشعوبية. نلمس هذا الاحتفال بالخطابة، وربطها بالبلاغة في إيراده صحيفة بشر بن المعتمر وتعليقه عليها، وللتذكير فهذه الصحيفة وجهها بشر للخطباء بعد مروره على إبراهيم بن جبلة بن مخرمة السكوني الخطيب وهو يعلم فتيانه الخطابة فلم يرقه تعليمه ذاك، وقال لهم "اضربوا عما قال صفحا واطووا عنه كشحا ثم دفع إليهم صحيفة من تحبيره وتنميقه"(٣٩).

نقتطف من هذه الصحيفة ما يلي: "فكن على ثلاث منازل، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا. . وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال. . فإن أمكنك. . أن تفهم العامة معاني الخاصة. . فأنت البليغ التام"(٤٠).

انظر إلى ماهية البلاغة ومعنى البليغ التام عند بشر، وهذه لعمري مبادئ التلقي التي يقوم عليها تلقي النصوص، انظر إلى تنصيصه على فكرة المقام والمقال. نخلص بعد هذا العرض الموجز لآراء الجاحظ حول البيان والتبيين والبلاغة، إلى أن "البيان هو إدراك الحقيقة والمعرفة عن طريق الحدس والذوق. . بينما التبيين (أو البلاغة) هو إدراك الحقيقة عن طريق التوصيل مما يجعل الاعتماد فيه على اللغة – واللغة وحدها– مبدأ أساسيا"(٤١).

إن انصراف الجاحظ لدراسة البيان والتبيين والبلاغة مظهر من مظاهر العناية بالتلقي. وإذا كان البيان والتبيين يظهران في المنثور والمنظوم، فقد نبه الجاحظ كما أسلفنا على خطورة الخطابة، وكيف يكون المجيد في إلقائها



مصيبا وبليغا. أما بخصوص الشعر فلم يفت الجاحظ التنبيه على خطورته وأثره العظيم في نفوس الملقى إليهم، وقد نبه على غرض الهجاء خاصة. ومما يذكر في هذا الباب أنه كان "يبلغ من خوفهم من الهجاء ومن شدة السب عليهم، وتخوفهم أن يبقى ذكر ذلك في الأعقاب، ويسب به الأحياء والأموات، أنهم إذا أسروا الشاعر أخذوا عليه المواثيق، وربما شدوا لسانه بنسعة"(٤٢).

ويذكر الجاحظ أيضا في بيان أثر الشعر في العرب أنه "ربما قال الشاعر في هجائه قولا يعيب به المهجو فيمتنع من فعله المهجو وإن كان لا يلحق فاعله ذم"(٤٣).

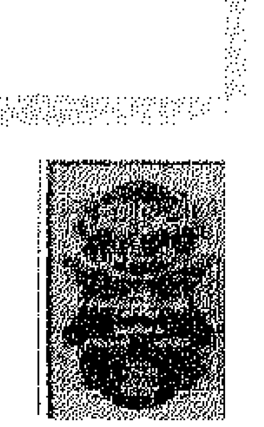
ولم تكن العرب ترهب الهجاء إلا لإحساسها بميسمه وشدة وقع اللسان، يقول توفيق الزيدي "ولوقع النص شكل آخر هو "البكاء" ويحدث هذا خاصة عند سماع الهجاء. . أقر الجاحظ في الحيوان. . لأمر ما بكت العرب بالدموع الغزار من وقع الهجاء. وقد يعود السبب إلى أن للهجاء نتائج نفسية وأخلاقية واجتماعية(٤٤).

بهذا نصل إلى إنهاء عرضنا رؤية الجاحظ النقدية الكاشفة عن وعيه بالتلقي، والأثر الحاصل للمتلقي، من خلال تنصيصه على البيان والتبيين، الذي قلنا إن غرضه هو التوصيل والإبلاغ للسامع/المتلقي. وآراء الجاحظ أوسع من أن يحيط بها هذا الوصف الذي توخينا فيه الإيجاز، والأمر الذي ينبغي تأكيده في هذا المقام، أن جهود الجاحظ لا تفهم إلا في سياق الوعي، بمذهبه المعتزلي لأن المعتزلة كانوا "ينظرون إلى اللغة من زاوية نجاعتها في المجادلة، وقدرتها على التأثير في المتلقي وإقناعه. .

ومن هذا المنظور حدد الجاحظ مفهوم البلاغة وضبط المقاييس الأسلوبية لفصاحة النص وبلاغته. . انطلاقا من فكرة التواصل مما ولد في صلب نظريته العناية بالمتكلم والسامع والكلام"(٤٥).

لقد عبر الجاحظ عن إحساسه بجمال البيان المتضمن في أحسن الكلام، لذا لم يخف طربه وانفعاله لحظة تلقيه وعرضه كلام الفصحاء وانتقائه خطب البلغاء.

* باحث وأكاديمي من المغرب



الإحالات

-١- تاريخ النقد الأدبي عند العرب للدكتور إحسان عباس، ٧٨، دار الثقافة، بيروت، ط. ٤، ١٩٩٢

-٢- الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، للدكتور عباس ارحيلة، ٣٠١، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط. ١ / ١٩٩٩.

-٣- طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، قرأه وشرحه محمود أحمد شاكر، ٤/١، دار المدني بجدة.

-٤- استقبال النص عند العرب، للدكتور محمد المبارك، ١١٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١/ ١٩٩٩.

-٥-طبقات فحول الشعراء، ٤/١

-٦- نفسه

-٧- نفسه، ٥/١

-٨- نفسه، ٤/١

-٩- نفسه، ٧/١-٨

-١٠- نفسه٤٨/١

-١١- نفسه، ٤/١

-١٢- مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، لتوفيق الزبيدي، ٢٥، النجاح الجديدة. الدار البيضاء ط١٩٨٧/٢.

-١٣-الطبقات، ٥/١

-١٤-نفسه

-١٥- الشعر والشعراء، لابن قتيبة حققه وضبطه الدكتور مفيد قميحة، ١٠، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان ط١/ ١٩٨١.

-١٦-نفسه

-١٧-نفسه

-١٨- في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي للدكتور فؤاد المرعي، ٣٦٦، عالم الفكر، ع١، ٢ ١٩٩٤

-١٩-الشعر والشعراء، ١٨

-٢٠-نفسه

-٢١- ابن قتيبة محاور الماضي ومبرمج المستقبل من خلال مقدمة الشعر والشعراء للأستاذ نزار التجديتي، ٥٠، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع ٧- ١٩٩٢.

-٢٢-الشعر والشعراء، ١٩، ١٨

-٢٣-استقبال النص عند العرب، ٢٠٠

-٢٤-البيان والتبين، الجاحظ، تح عبد السلام محمد هارون، ٧/١، ط٥، ١٩٨٥/١٤٠٥، مطبعة المدني

-٢٥- نفسه، ٨/١

-٢٦-نفسه، ١١/١

-٢٧-نفسه

-٢٨-نفسه

-٢٩-نفسه، ٧٦

-٣٠-نفسه

-٣١- النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، لمحمد الصغير بناني، ١٩٩، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ١٩٨٢.

-٣٢-نفسه، ٢٠٤

-٣٣-البيان والتبين، ٢١٩/١

-٣٤-نفسه، ٨٨/١

-٣٥-نفسه، ١١٣/١

-٣٦-نفسه، ١١٥/١

-٣٧-النظريات اللسانية، ٢٢٥/١

-٣٨-البيان والتبين، ١١٦/١

-٣٩-نفسه، ١٣٥/١

-٤٠-البيان ن١٣٦/١

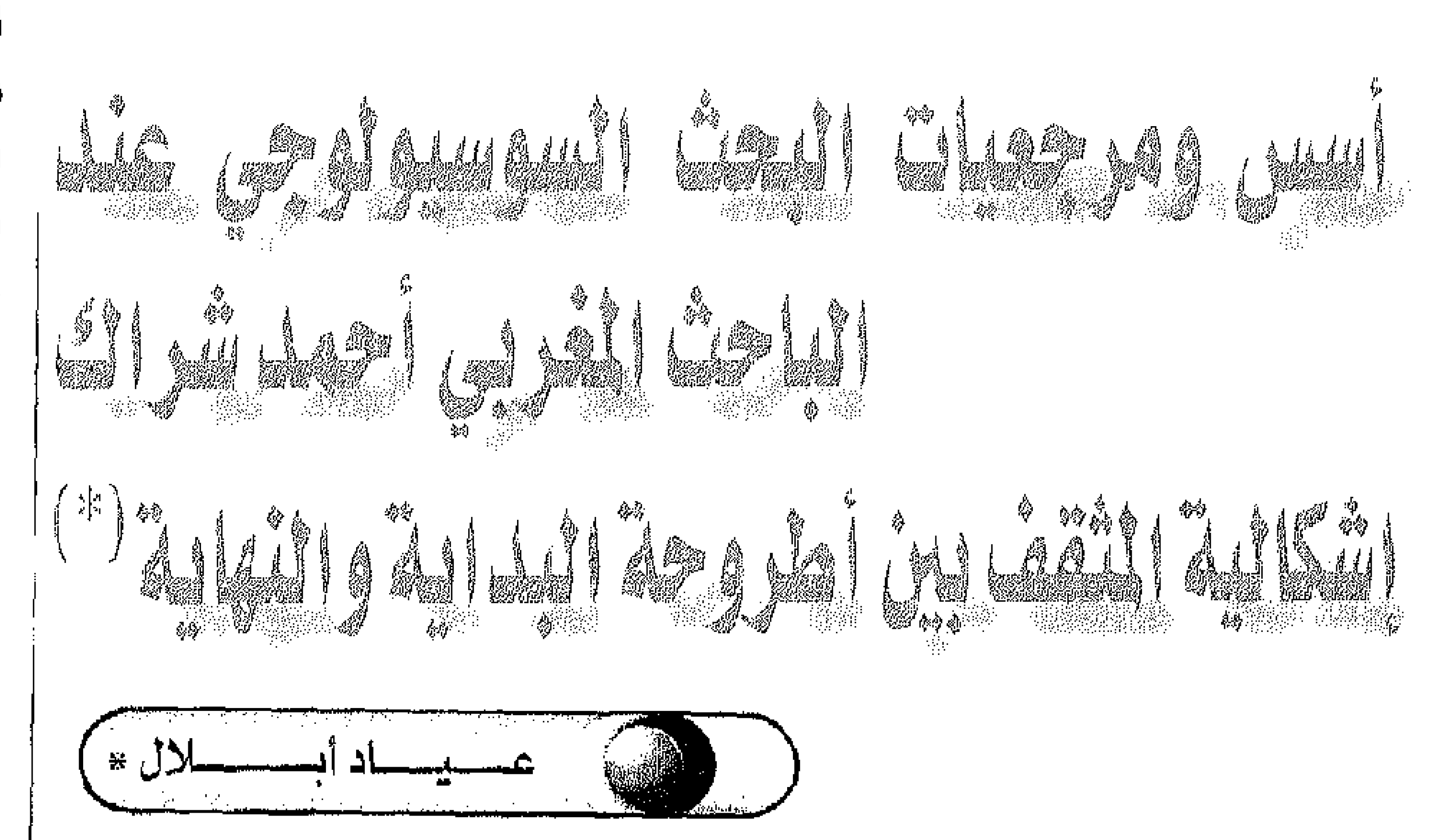
-٤١-النظريات اللسانية، ٢٤١/١

-٤٢-البيان، ٤٥/٤

-٤٣-نفسه، ٨١/٤

-٤٤-مفهوم الادبية، ١١

-٤٥-التفكير البلاغي عند العرب، ٢١١



عـيـاد أبـلال *

تندرج جل كتابات الباحث والأكاديمي المغربي أحمد شراك، إن لم نقل كلها، في إطار سوسيولوجيا الثقافة، وهو مبحث يكاد يكون غائباً في الكتابات السوسيولوجية بالمغرب خاصة وأن هذا التخصص الأكاديمي لا وجود له بشعب علم الاجتماع، الذي ما يزال إلى حد ما كلاسيكياً بالجامعة المغربية، ذلك أن السوسيولوجيا المغربية، سواء لدى الجيل الأول أو الجيل الثاني أو حتى الجيل الثالث تهيمن عليها التخصصات التالية: السوسيولوجيا القروية، سوسيولوجيا العائلة، السوسيولوجيا الحضرية، وسوسيولوجيا الهجرة، والسوسيولوجيا السياسية (١)،


شراك

كما تكمن هذه الكلاسيكية كذلك على مستوى التراكم البحثي النظري والمنهجي، خاصة في التخصصات الفرعية لعلم الاجتماع، كالسوسيولوجيا الثقافية على سبيل المثال لا الحصر، لذلك يحق لنا وتأسيساً على التراكم الذي حققه أحمد شراك مناهزا في مساره الكتابي ستة إصدارات (٢) أن نجعل بالفعل من كتاباته أحد أهم روافد التأسيس لهذا المبحث الأكاديمي، لكن السؤال الجوهري، والذي تحاول هذه المداخلة أن تجيب عنه، هو ما هي أسس ومرجعيات البحث السوسيولوجي عند هذا الباحث الذي يعتبر بحق من أهم السوسيولوجيين والكتاب المغاربة اشتغالاً على إشكاليات سوسيولوجية- ثقافية، من قبيل: الثقافة، المثقفين، الكتابة والقراءة

١- تأطير نظري لاشتغالات أحمد شراك السوسيولوجية

إذا كان علم الاجتماع الثقافة من التخصصات المنعدمة بالجامعة المغربية، في الوقت الذي يدين فيه هذا التخصص المعرفي بجذوره إلى الجامعات الغربية، بالرغم من أنه أصبح مبحثاً ذا انتشار عالمي، فإنه نشأ لدى هذا الباحث نتيجة الاهتمام أولاً والانخراط في العمل السياسي كما العمل الجمعوي بشكل مبكر ثانياً، وأخيراً كان التخصص ثمرة الدراسة والبحث الذي جاء بدوره ليجيب عن سؤال /أسئلة الواقع المغربي سبعينيات القرن الماضي، ذلك أن الباحث المغربي أحمد شراك فطن مبكراً إلى أن إشكالية السياسة والديموقراطية، وأزمة الفهم والممانعة والرفض السياسي بشتى أشكاله التي تبناها بل صاغها المثقف المغربي، حين اشتد لهيب الايديولوجيا الاشتراكية، وكتم النظام السياسي حينها أنفاس رفاق ماركس المفترضين، لا يمكن أن تفهم إلا من داخل الحقل الثقافي، ولا يمكن لمبحث علمي أن يفكك مناطق العتمة والغموض اللتين تلفان حقيقة الواقع المغربي، الذي يعيش وفق مضمرات ثقافية ولا مقول جمعي ذي امتدادات تاريخية، أكثر من سوسيولوجيا الثقافة، لذلك راح يرسم لنفسه مساراً سوسيولوجياً، على هامش التكوين الجامعي الرسمي، كيمياؤه الثقافة بمختلف أسئلتها وإشكالياتها، ومن منطلق امتدادات أحمد شراك وانتماءاته المجتمع مدنية، يمكننا أن نعتبر أن مساره البحثي أكثر من متميز، ذلك أنك تضطلع عبر كتاباته على تحليل رصين ومعرفة عميقة بالواقع المغربي، كما أن احترافية هذا السوسيولوجي تكمن في تحكمه في لغة البحث والكتابة، لقد تخلص مبكراً من لغة السياسة والهتاف، بالرغم من أنه بدأ مناضلا سياسياً ضمن صفوف اليسار المغربي.

وإذا كانت سوسيولوجيا الثقافة من التخصصات العلمية التي تطرقت لموضوع

الأدب، من منطلق أن الأدب بدوره أحد أهم ركائز الثقافة، بل من أهم مكوناتها، فإن أحمد شراك حين يكتب على التراكم الأدبي والثقافي (٣)، وإشكالية المثقف والأديب وما إلى ذلك من المواضيع ذات الصلة، تجد نفسك وكأنك أمام أديب وخبير، والسبب أن هذا السوسيولوجي ولج كذلك البحث عبر بوابة العشق للأدب والشعر، وهو ما يعبر عنه في العديد من المناسبات، حيث نجده يقول في تصريح لجريدة الصحراء المغربية: "لقد جاء هذا الاهتمام من الأدب، وتحديداً من ممارسة الكتابة الشعرية في فاتحة ممارستي للكتابة، ولقد ظل الشعر يسكنني زمنا في السبعينيات حيث نشرت مجموعة من المحاولات في الصحف الوطنية، كما شاركت في مجموعة من القراءات الشعرية... إلا أن الشعر طلقني بسبب الأيديولوجيا التي كانت ضرة حقيقية له في العصر السبعيني، بحكم ذلك الموقف " الابيستيمولوجي " تجاهه والذي مفاده أن الشعر لا يغير الواقع، حيث انتصرت صفة المناضل على الشاعر... ولقد دعم هذا التحول انتسابي إلى شعبة الفلسفة في سنة ١٩٧٤ بفاس، وانتصاري للسوسيولوجيا كتخصص... والذي توج ببحث في الإجازة (١٩٧٨-١٩٧٩) حول الجمعيات الثقافية، ولعله كان أول بحث في المغرب حول العمل الجمعوي في ذلك الزمن الذي لم يكن فيه حديث عن المجتمع المدني، ولا عن دور العامل الثقافي في الحياة المدنية والاجتماعية... وهكذا يبدو أن الاهتمام قد يؤدي إلى التخصص، دون اختيار مبني على أسس علمية، ومن المصادفات العجيبة، أنه عندما أنجزت بمعية الباحث الصديق عبد الفتاح الزين " بيبليوغرافيا السوسيولوجيا المغربية " تبين لي أن سوسيولوجيا الثقافة من التخصصات القليلة على صعيد المتن السوسيولوجي بالمغرب... " (٤) لذلك سرعان ما سوف يتخذ هذا الباحث من هذا التخصص مجال اشتغاله المفضل.

٢- الأسس المنهجية والتجريبية للمفهمة عند احمد شراك:

فإذا كان هذا المبحث غربياً في





مجمله - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - ويدين من خلال مفاهيمه ومنهجيات اشتغاله الإبستيمولوجي، كتخصص موسوعي، ومتداخل التخصصات في العمق، أو لنقل ملتقى منهجيات وتخصصات شتى، علم نفس اجتماعي، أنثربولوجيا، علم اجتماع ديني، سوسيولسانيات..تاريخ....إلى التراكم الذي حققته السوسيولوجيا في نسختيها الفرونكفونية والأنغلوفونية، فإننا نجد الدكتور أحمد شراك من بين أبرز الذين يشتغلون في حقل السوسيولوجيا بالمغرب على تغريب المفاهيم المستعارة أساسا من حقول تنتمي إلى الثقافة والتاريخ والجغرافية الأوروبية...حيث التغريب في هذا السياق، وكما تقر بذلك الواقعية البنائية(٥) هو الانتقال بظاهرة، قضية أو مفهوم من سياقها الأصلي إلى سياق آخر يختلف في الأسس والمرجعيات، على أن يتم تجريب إمكانيات الفعل والإجرائية داخل السياق الثقافي الجديد، أو تجريب وإخضاع نفس الظواهر والقضايا إلى نظريات مختلفة...ذلك أن المفاهيم أدوات وآليات تحليلية وإجرائية بالدرجة الأولى لها ارتباط جدلي بالمبحث التخصصي من جهة وبالأساس النظري السوسيو ثقافي من جهة أخرى، ومن ثم لا يمكن بأي حال من الأحوال إعادة تشغيل نفس مفاهيم سوسيولوجيا الثقافة، كما هي موظفة في سياقها ومرجعها السوسيوثقافي الأصلي، دون إعادة الاشتغال التأصيلي عليها. يبقى أن الفهم الدقيق للموضوع، أيا كان موضوع الاشتغال السوسيولوجي، لا يمكن حيازته وتملكه بشكل كفيل بتفادي كل لبس أو غموض إلا بتدقيق وصياغة علمية للمفاهيم المستعملة والموظفة في سياق البحث، من منطلق كونها محركاً وأداة التحليل والبناء، لأن الموضوع السوسيولوجي ليس بالموضوع المعطى والجاهز مرة واحدة، وفي الواقع الاجتماعي، هناك مواضيع اجتماعية معطاة بشكل أولي، وممنوحة هكذا للجميع، وهو ما يمكن للكل أن يبدي فيها الرأي، انطلاقاً من بناء معرفي جمعي، وهو ما كان يسميه الراحل بول باسكون (٦)، بمعرفة الحس المشترك، في حين يبقى أن الموضوع السوسيولوجي هو بناء ذهني ونظري ومفاهيمي، ذلك أن المفاهيم في إجرائيتها تعبر عن الممارسات والتفاعلات والعلاقات الاجتماعية، إذ أن حقيقة المجتمعات، حسب جورج بلانديي: "ليست متمثلة في الظاهر أو ما نتوهمه كظاهر، بل إنما تعبر عن ذاتها من خلال مستويين على الأقل: الأول سطحي، ويتشكل من البنيات الرسمية إذا صح الأمر، والثاني عميق، وهو الذي يسمح بتحديد العلاقات الأساسية والممارسات المعبرة عن دينامية النسق الاجتماعي " (٧) وهو ما نستشفه من خلال نحت أحمد شراك لعدد من المفاهيم ذات الارتباط بالحقل في العديد من كتاباته، ففيما يخص اشتغالاته السوسيولوجية حول السياسة، المثقفين، والتراكم الثقافي... نجده قد تمكن من استنطاق الواقع السوسيوثقافي وخلخلته من خلال تحويل هذا الواقع في خاميته من واقع اجتماعي/ثقافي/ سياسي إلى واقع سوسيولوجي، وقد تم بناؤه موضوعياً عبر وسيط مفاهيمي، ففي كتابيه: " فسحة المثقف "، و"الثقافة والسياسة " نقف على عدد مهم من



المفاهيم، التي يستعملها للحديث على مختلف أنواع المثقفين، خاصة وأنه يصعب علمياً الحديث بصيغة التعميم والتوحيد الصنافي، (Unification taxonomique). ذلك أن المثقف كمفهوم، هو مفهوم تصور، وليس مفهوماً إجرائياً، بمعنى أنه لا يفيد في التحليل السوسيولوجي بمعنى الكلمة، فالمثقف: هو تعدد واختلاف في الرؤية إلى العالم والأشياء، وتشتت في الرؤى والممارسات، ولو أن المفهوم جاء في صيغة المفرد، لأن هناك أصنافاً وأشكالاً شتى من المثقفين. لذلك فإن أحمد شراك حين يستعير عدداً من المفاهيم/ والتسميات من الكتابات الغربية، (مثل المثقف العضوي لأنطونيوغرامشي، المثقف الايجابي لسان سيمون، المثقف الأصلي لريجيس دوبري...إلخ) يعمل على تبيئتها بعد إخضاعها للتجريب التغريبي، إذ لا يقبل طوعاً بمفاهيم وطروحات عدد من الباحثين والمفكرين:(سان سيمون، فوكو ياما، صامويئل هنتنجتون، ريجيس دوبري.... (٨)كما يخضع هاته المفاهيم/ التسميات / الإيتيكيت إلى التمحيص والخلخلة والتفكيك السيميو فلسفي، الذي يعتبر من أهم مرجعيات وأسس اشتغال أحمد شراك السوسيولوجي.

٣- المرجعيات السوسيونقدية لخلخلة إشكالية المثقف

بين أطروحتي البداية والنهاية

ففي أفق اشتغاله السوسيولوجي – النقدي على إشكالية المثقف، تعريفاً وتنظيراً، نجد أحمد شراك يقارب عبر " فسحة المثقف " محللا ومخلخلا مفهوم المثقف الأصلي والأصيلي الذي يستمد نسغه الابيستيمي من أطروحة البداية التي قال بها ريجيس دوبري، معوضاً المفهوم بالمثقف الفقهي الذي سبق له وأن اعتبره في كتابه " الثقافة والسياسة ": " ذلك المثقف السبعيني الذي ما زال ممتداً في الهامش، ومستمراً في الواقع على صعيد الخطاب والممارسة، يراقب ويرفض ويناهض، ويجر وراءه تضحيات وأياماً طويلة في القلاع والمنافي، وقد أخذ من جهة أخرى تلويناً آخر في شخص المثقف الإسلامي، الذي أصبح ينتج نفس الخطاب السبعيني فورة وحماساً ونضالاً وطهارة، نفس الخطاب على صعيد المنطق، وإن أخذ أشكالاً



مغايرة على صعيد الأجهزة المفاهيمية والمرجعية والأحلام " (٩)، كما يعتبره في إطار التنقيب النقدي أجدى من مفهوم المثقف الرسولي الذي يعتبر أكثر انتشاراً في الكتابات العربية، والذي يمكن أن يحال مرجعياً على المجال المقدس، في حين يرتبط جدلياً بالدنيوي، كما أن المفهوم في حد ذاته معياري، قد يشمل المثقف الأيدو-إسلامي، كما قد يشمل المثقف اليساري، القومي، العروبي....(١٠)، والذي ارتبط ببداية الانبثاق الثقافي – الأيديولوجي إبان الفترة الاستعمارية، وبدايات الاستقلال، خاصة وأن أطروحة البداية وكذا النهاية هي أطروحات فلسفية لا تعدم الصلة بالمرجع الثقافي، والسياق الغربي ليس بالضرورة هو السياق المغربي، أو العربي. لذلك نجده يسهب في تحليل أسباب انبثاق التسميات/المفاهيم في تربتها الثقافية، من خلال نقد أطروحة البداية والنهاية، وكذا اشتغاله على مقولة " موت المثقف "، الذي جعله عصر المعلوميات والاتصالات المتطورة التي عرفتها نهاية القرن العشرين، يتوارى بل وينتهي ويؤبن... (١١) عالمياً، وعلى المستوى الوطني نجده يؤكد في العديد من المناسبات أن هذا الموت المفترض، كان لصالح السياسة والسياسي، الذي تخلص بسرعة من المثقف المعارض من خلال تعطيل وظيفته التنويرية والنقدية، بفضل عدد من الممارسات والاستراتيجيات السلطوية، كما فعل النظام السياسي بالمغرب فيما مضى – كما ما يزال لكن بفضل استراتيجيات جديدة – من خلال أساليب الترغيب، الترهيب، الإقصاء والتهميش.... إذ بين البداية والنهاية، تمكث صنافة إجرائية، تتشكل من المثقف الرمزي الذي استقل من الفعل السياسي المباشر ليعلن عن اختياره لممارسة الكتابة والبحث كمشغولية وهاجس مركزي، والمثقف الحركي، الذي انتصر اختياره للخطاب السياسي والفعل السياسي المباشر، على حساب الإنتاجية الفكرية والعلمية والإبداعية، وثالثاً المثقف المزدوج الذي رأى ضرورة المزاوجة بين الحضور السياسي والثقافي بشكل متزامن ومتواز... ورابعاً المثقف البرغماتي وهي (في صيغة الجمع) كما يقول أحمد شراك " فئة من المثقفين، بدأت تتسع رقعتها، والتي أصبح الإبداع والكتابة والبحث العلمي عندها هاجسا ثانويا، بل أكثر من ذلك أصبحت عندها هذه الأمور تدخل في إطار مرحلة ولت، مرحلة المغفلين أو الحالمين بالخلود الرمزي، لقد أصبح هاجسها هو ولوج الدواليب والمراكز، تراهن فيه على الدكاكين السياسية، وربط الجسور والمودة مع النافذين في أجهزة الدولة...(١٢)، وبالمناسبة فهي الفئة التي ساهمت، وما تزال في تعطيل وظيفة المثقف التنويرية، منتهياً في معرض اشتغاله التفكيكي / المفاهيمي إلى التنظير بضرورة ميلاد " المثقف المتشاكس "، على أنقاض نهاية و" موت المثقف "، الذي يبدو أنه ترك المجال فسيحاً للسياسي الذي ارتبط قدر المثقف والثقافة بمزاجه ومصالحه، لهذا وفي هذا الأفق يأتي نحته لهذه التسمية/المفهوم الذي يمكن إحالته مرجعياً على تصور افتراضي بالأساس، ليسد فراغاً ويقدم خدمة تحليلية، كما هي الحال مع " مفهوم المثقف الداعية" الذي نحته المفكر المغربي عبد الإله بلقزيز (١٣) والذي يعتبر كتاب أحمد شراك " فسحة المثقف " محاورة ضمنية له، بل تتميماً له من وجهة نظر سوسيولوجية، فالمثقف المشاكس في الحقيقة هو المفهوم البديل بعد نهاية المثقف الداعية.

عموماً وقبل الركون نهائياً عند المثقف المشاكس والذي أجده يستمد بعض مقوماته الحركية من المثقف العضوي لدى أنطونيو غرامشي، الذي يبدو أن السوسيولوجي المغربي أحمد شراك

يتحاشى توظيفه كنسق موجه للممارسة الثقافية والمثقفية (من المثقف) بالمغرب لسبب بسيط لأن المفهوم في حد ذاته جاء في إطار منظومة ونسق مفاهيمين توجيهيين نحتهما المفكر والسوسيولوجي الإيطالي أنطونيو غرامشي، والذي يستدعي أثناء التحليل والتوظيف مفاهيم من قبيل: المثقف الملتزم، الوحدة التاريخية، والأساسي هو المرجعية الماركسية، ولأن الزمن العربي عامة، والمغربي خاصة، لم يشهد وحدة تاريخية، ولا مثقفين عضويين بالمفهوم الماركسي للكلمة، فإن اقتراح شراك للمثقف المتشاكس، يأتي في أفق استشراف مستقبلي يلبي حاجة ملحة يعبر عنها الواقع الاجتماعي والثقافي المغربي، تتجلى في ملء الفراغ الذي تركه المثقف لصالح السياسي، كما يأتي ضرورة لنقد أطروحة مثقف النهاية، التي ليست في العمق سوى بداية أخرى، من منظور فلسفي، لذلك يريد أحمد شراك أن يشغلها بمثقف لانهائي، غير متورط سياسياً، بمعنى يمكنه انتقاد السياسة والحزب بالرغم من انتمائه، إذا افترض الأمر، إنه مثقف مبادر وفاعل، وليس ارتكاسياً إذا جاز لنا أن نستعير المفهوم من الفيلسوف نيتشه (١٤).

على سبيل الختم:

هكذا إذن يشرح السوسيولوجي المغربي أحمد شراك مصوغات هذا النحت المفاهيمي محاولا شذب هاته المفاهيم من الأحكام المسبقة، ومن ارتباطاتها بالحس العام المشترك، الذي يتعامل معه ابستيمولوجياً باعتباره مفهوما/ تصوراً ما قبل إجرائي، و بدون أن ندخل في نقاش حول المنطق أو الإبستيمولوجيا، نقول وبكل بساطة ممكنة أن المفهوم-الفكرة (notion) هو مجموع الصور، تمثل حدسي غير محدد وغير منسق، فاللغة اليومية تستعمل ألفاظا وكلمات: الألفاظ الإدارية، السياسية، الصحفية.. تحتاج وعينا وتمرر مفاهيم أقل أو أكثر تحديداً (١٥)، فالتعميق الأول يستدعي المرور من المفهوم المقبول بشكل تلقائي والرائج تداوليا في التواصل والتفاعل اللغوي اليومي، إلى المفهوم كتصور ذهني مبني نظرياً ومنهجياً، فالمفهوم عامة هو تخصيص وتمييز للمفهوم الرائج، إنه يسمح بتمثل أكثر دقة لواقع معقد، بعد تشذيب، وتعديل وحذف للواجهات الخاطئة، والأوهام التي تتضمنها عادة المفاهيم المسبقة، فالمفهوم إذن هو فكرة أقل عمومية، أكثر تجريداً، أكثر دقة، نتيجة ونتاج مجهود التعيين والتخصيص، ومن أجل المرور من المفهوم الخام / أو التداولي، إلى المفهوم في صيغته العلمية والتحليلية، يبدو أن التحليل السيمانطيقي وسيلة مفيدة، ولكن بشرط الاستعانة بامتحان تحليلي للاعتبارات التي تحيط بالمفهوم (١٦) كما يفعل أحمد شراك في العديد من كتاباته.

إن هذا الاشتغال الإبستيمو سوسيولوجي، حول المفاهيم من خلال تداخل مرجعيات أحمد شراك المعرفية، يتضح جلياً من خلال القراءة العميقة والمنتجة لمختلف إنتاجاته الفكرية، التي تتميز كيفياً من خلال متابعته الكثيفة لمستجدات الحقل الثقافي مغربياً وعربياً، كما من خلال إطلاعه الدائم لما يكتب تنظيرياً بالغرب، إذ تكفي إطلالة بسيطة على البيبليوغرافيا المعتمدة في كتاباته لمعرفة مرجعيات اشتغاله السوسيولوجي

•باحث من المغرب

الهوامش:

(×) قدمت هذه المداخلة خلال اللقاء المفتوح مع السوسيولوجي المغربي أحمد شراك الذي نظمه اتحاد كتاب المغرب بتعاون مع مندوبية وزارة الثقافة بمدينة تازة يوم ٠٦/١٠/١٧ احتفاء بتجربته السوسيولوجية

(××) باحث في علم الاجتماع و الأنثربولوجيا الثقافية / المغرب

١ - أنظر نص الحوار الذي خص به الباحث أحمد شراك جريدة الصحراء المغربية، العدد ٣٤٢٨، بتاريخ ٠٦/١٠/١٤ ــــ

ولو أنني أرى أن حتى هذه التخصصات، ليست مستقلة بذاتها كشعب وكتخصصات قائمة الذات، كل ما هناك أن الجامعة المغربية، وفي عدد قليل من الجامعات تدرس علم الاجتماع بشكل عام، ويأتي التخصص فقط من خلال مواضيع وأطروحات البحث، دون أن ينال الطالب الباحث شهادة رسمية تحدد مجال اشتغاله، لأنه بباسطة يحصل على شهادة دكتوراه أو ليسانس في علم الاجتماع، هكذا وبدون تحديد التخصص الفرعي

٢- أحمد شراك سوسيولوجي مغربي وكاتب، عضو المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب، يدرس علم الاجتماع بجامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس، صدر له: ١- الخطاب النسائي في المغرب، الدار البيضاء ١٩٩٠، ٢- السوسيولوجيا المغربية (بيبليوغرافيا) مع ع. الفتاح الزين، الرباط ١٩٩٦، ٣- الثقافة والسياسة، طنجة ٢٠٠٠، ٤- مسالك القراءة، الرباط ٢٠٠١، ٥ــــ سوسيولوجيا التراكم الثقافي، الرباط ٢٠٠٤، -٦- فسحة المثقف، الدار البيضاء ٢٠٠٦، كما له كتابات أخرى قيد النشر، كما أنه دائم الحضور على صفحات المجلات والملاحق الثقافية، واللقاءات الفكرية...

٣- أنظر كتابه " سوسيولوجيا التراكم الثقافي" ورد ذكره

٤- أنظر النص الكامل للحوار، جريدة الصحراء المغربية، العدد ٣٤٢٨، بتاريخ ٠٦/١٠/١٤

٥- بخصوص الواقعية البنائية كمدرسة ابستيمولوجية حديثة برزت بألمانيا وتحديداً في النمسا في بداية الأمر، مع الفيلسوف والابستيمولوجي فريتش فالنر، أنظر: فريتس فالنر، الواقعية البنائية ترجمة د. عز العرب لحكيم بناني، انفو برانت فاس ٢٠٠١

٦- بول باسكون عالم اجتماع مغربي من أصل فرنسي، يعتبر الأب الروحي للسوسيولوجيا بالمغرب، بعد الاستقلال، صاحب عدد كبير من الدراسات والكتب التي لم ينشر جلها إلا بعد وفاته سنة ١٩٧٣، على إثر حادثة سير رفقة الباحث أحمد العريف. بول باسكون كذلك يعتبر مؤسس الدراسات الحقلية والميدانية بالمغرب، وهو بلا منازع رائد الدراسات الخبراتية حول المجال الزراعي والتنمية القروية، للإطلاع أكثر على ما كتبه بول باسكون، أو ما كتب عنه، أنظر أعداد التقرير الاجتماعي والاقتصادي بالمغرب لسنتي ١٩٦٨-١٩٦٩

٧- G. Balandier, sens et puissance, PUF. Paris ١٩٧١: p ٧-

٨- أنظر: أحمد شراك، فسحة المثقف، ص ١٦-١٧

٩-أحمد شراك، الثقافة والسياسة، منشورات شراع العدد ٧٠، طنجة، مارس ٢٠٠٠، ص ١٨

١٠- أحمد شراك، فسحة المثقف، سبق ذكره، ص ١١-١٢

١١- نفس المرجع السابق

١٢- أحمد شراك، الثقافة والسياسة، سبق ذكره، ص ١٦-١٧

١٣- أنظر كتابه: " نهاية الداعية، الممكن والممتنع في أدوار المثقفين " المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠

١٤- بخصوص الفرق بين القوة الفاعلة، والقوة الارتكاسية، أنظر جيل دولوز: " نيتشه والفلسفة "، ترجمة أنسي الحاج، المركز العربي للدراسات، ط الثانية، ٢٠٠٢

١٥- Paul Pascon: Conseil pratique pour la préparation des mémoires et thèses; in Recherches en sciences Humaines, Rabat ١٩٨٥, p:٥

١٦- PAUL PASCON op. cit p: ١٦

الرواية العربية والخطاب النقدي

د. إبراهيم خليل *

تزامن ظهور النقد الروائي العربي مع ظهور أولى المحاولات، فقد نشرت مجلة الضياء البيروتية في عددها الصادر في ١٥ نيسان - إبريل من العام ١٨٩٩ مقالة لسليم الخوري يتحدث فيها عن أثر الرواية في تهذيب الأخلاق، وتقديم الحقائق في القالب القصصي(١). وهذا يذكرنا بما كان قد كتبه جونسون داعياً لنبذ الأشخاص الأشرار من الرواية بسبب ما يتركونه من أثر ضار في القارئ(٢).



ونجد مثل هذا المعنى يتكرر في مقالة لنجيب الجاويش في عدد ١٥ حزيران - يونيو ١٩٠١ من مجلة الثريا، وفي ذلك يقول: "لا يخفى أنّ الروايات هي التي تهذب الأخلاق"(٣).

وقد استأثرت الرواية بعناية المازني الذي هو ثالث ثلاثة في جماعة الديوان المشهورة، فقد لفت نظره ما فيها من فنٍّ أدبي يمكن القارئ من أن يجول ببصره في عوالم الأشخاص الذين يبتكرهم المؤلف الروائي، وذلك شيء لا يستطاع فعله في غير الرواية والقصة.

ولم يلبث نقد الرواية أن لحق بنقد الشعر، فتناول محمد مندور، وطه حسين، وعز الدين إسماعيل، أعمالا لكتاب من أمثال محمد حسين هيكل، وتوفيق الحكيم، حتى إذا جاء عبد المحسن طه بدر(٤) مؤلف كتاب تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(١٩٦٢) رأينا المؤسسات الجامعية والأكاديمية تلتفت إلى هذا الفن، فظهرت كتبٌ نقدية تتناول القصة والرواية تناولا تاريخيا، ونقديا تقويميا، ولم يعد الأمر قاصراً على المجلات والصحف.

وممن عُني بنقد الرواية عبد المحسن بدر مؤلف الروائي والأرض، ومحمد يوسف نجم(٥) وعلي الراعي، وفاروق خورشيد، ومحمود أمين العالم، ومحمود تيمور، وحامد شوكت،ويحيى حقي، ويوسف الشاروني.

وشهد عقد الثمانينات من القرن الماضي انطلاقة كبيرة في نقد الرواية، فلم تعد القراءة النقدية منزوية في المؤسسات الجامعية، أو في المجلات، والصحف السيارة، ولا على بيان ما في الرواية من المعاني، والشخصيات النمطية، والوصف الاجتماعي، وإنما حظيت أساليب القص، وتقنيات السرد، وسائر أركان النص الروائي، بمزيد من التأمل، والنظر. وانفتح النقد الأدبي العربي على تيارات، ومدارس نقدية جديدة: كالنقدِ السوسيو- تاريخي، والنقد النصي والبنيوي، والتشريحي. ورأينا من النقاد من يُعنى عناية خاصة بأساليب السرد، وتوزع ممارسو النقد الروائي بين تيار يهتم بنظرية الرواية،وتيار آخر يهتم بالسرديات Narratology وسوف نعرض لنماذج من هذا التيار الأخير

للوقوف على حجم تمثله لأنظار النقاد الغربيين، ومدى تأثرهم بها، ومدى ما حققوه من النجاح في التطبيق. وقد وقع اختيارنا على مؤلفات في مقدمتها بناء الرواية لسيزا قاسم(٦)، وتحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين(٧)، وتقنيات السرد ليمنى العيد(٨)، ونظرية الرواية لعبد الملك مرتاض(٩)، وفي فضاء النص الروائي لمحمد عزام(١٠).

بناء الرواية لسيزا قاسم

تنطلق سيزا قاسم في كتابها "بناء الرواية" من أنّ ثلاثية نجيب محفوظ تمثل نتاج الرعيل الثاني من كتاب الرواية العربية بعد محمد حسين هيكل وسليم البستاني وفرانسيس مراش وتوفيق الحكيم وزينب فواز ولبيبة هاشم(١١). وهو نتاج شهد الكثير من المؤثرات الأجنبية التي تجلت في الرواية سواء من حيث الشكل والمعمار الفني، أو من حيث الوسائل التعبيرية المستخدمة في السرد، أو من حيث المضمون، والانتساب إلى إحدى المدارس الأدبية، كالواقعية التي يمثلها بلزاك Balzac وفلوبير Flaubert.. أو الطبيعية Naturalism التي نجدها في روايات إميل زولا Zola أو الروائيين الإنجليز الإدواردييّن من مثل جولزوورثي، وبينت.

وهذا دفع بالرواية العربية للانتقال مباشرة من القالب التقليدي، الذي نجده في رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل،مثلا، إلى قالب جديد يعتمد تحليله، نقديا، على ثلاثة محاور رئيسة، هي: المنظور، والزمن، والمكان.

وهي تفرّق بين نوعين من الزمن، الخارجي، وهو زمن القصة الحقيقية التي يعتمدها المؤلف في نسّج حكايته، ثم الزمن الداخلي، وهو الوقت الذي يتطلبه جريان الحوادث فيها في مدة، وترتيب، يوحيان بالمضمر، والمحذوف، ونستطيع تسمية هذا الزمن بزمن الحكاية، أو زمن القراءة. لأن القارئ يقرأ الرواية في مدة تساوي المدة المختصرة من الزمن الخارجي، ويقوم عن طريق الخيال بتصور ما يتم تجاوزه.



وتتحدث سيزا قاسم عما تسميه مورفولوجية الزمن الروائي.

وكلمة مورفولوجي morphology كلمة استخدمها فلاديمير بروب Bropp في كتابه المعروف مورفولوجية الحكاية، الذي ترجم إلى العربية بعنوان التحليل البنيوي للحكاية(١٢).

والزمن الروائي عند سيزا قاسم – مثلما هو عند غيرها– لا يخلو من أن يكون دالا على الحاضر، أو المستقبل، أو الماضي. والحدث الذي يُروى هو بالنسبة للراوي شيء قد مضى، وهو بالنسبة للقارئ حدثٌ معيش كما لو أنه يجري في أثناء القراءة، ولهذا كان الماضي عند الراوي حاضرا عند القارئ.

ومما لا جدال فيه، ولا ريب، أن الافتتاحية في الرواية – غالباً– ما تحيل القارئ إلى زمانٍ مضى.

فالمؤلف يذكر في العادة زمن وقوع الحوادث، والمكان الذي دارت فيه، وجرت، والأشخاص الذين هم محور تلك الوقائع، وقد رأينا في أعمال الروائيين الواقعيين من مثل بلزاك وفلوبير، وغيرهما عناية كبيرة بالاستهلال الذي قد يطول بسبب ما يتخلله في العادة من رجوع إلى الوراء رجوعاً يحدثنا فيه المؤلف عن الشخصية. وتلفت الناقدة النظر إلى الاستهلال في رواية محفوظ الثلاثية ففي القسم الأول قصر الشوق كانت الافتتاحية في نحو مئة صفحة، وفي القسم الثاني بين القصرين انكمشت إلى نحو خمسين صفحة، وفي الثالث السكرية تراجعت فلم تزد على خمس عشرة صفحة.

وفيما يتصل بترتيب نجيب محفوظ للحوادث وفقا للزمن، ترى سيزا قاسم أن ترتيبه غير تقليدي، فهو لا يلجأ إلى السرد المتتابع شأن القاصّ البدائي، الذي يقدم لسامعيه حوادث حكايته في خط تسلسلي مطرد زمنيا، وإنما يلجأ إلى تلوين السرد بالاسترجاع، وهنا يتجلى اعتماد الناقدة على جيرار جنيت Gannet في "خطاب الحكاية". فهي تتحدث عن الاسترجاع الخارجي، وهو الذي يذكر فيه الراوي حوادث وقعت قبل بدء القصة، والاسترجاع الداخلي، وهو أن يذكر الراوي حوادث وقعت في الماضي، لكنها من حيث الترتيب، جرت بعيد تحديد بدء الرواية. وهذا شيء تكلم عليه جنيت وأوضحه في كتابه السالف ذكره(١٣).

وثمة استرجاع مزجي يجمع بين النوعين.

ومما يلاحظ على المؤلفة، في تناولها للثلاثية، سردها أمثلة لكل نوع من أنواع الاسترجاع، بيد أنها لا تشير إلى اتساع هذا اللون من الاسترجاع، أو افتقاره للاتساع، ولا إلى الطريقة التي يلجأ إليها المؤلف لدمج المادة المستعادة في جسم الحكاية الرئيسة. وهي لا تفتأ تشير إلى الاستباق باعتباره تقنية سردية تقوم على ذكر حوادث لاحقة يتم التطرّق إليها قبل أن تقع. ويسود هذا اللون من السرد الروايات ذات الطابع الذاتي، أي: رواية السيرة.

وللزمن الروائي طبيعتان، الأولى نفسية، والثانية غير نفسية (فزيولوجية). وقد أدرجت في هذا النوع الزمن التاريخي، فهو غير نفسي. والزمن الذي تدل عليه عقارب الساعة هو الزمن الفلكي الطبيعي الذي لا يمكن أن يعود للوراء أبداً. أما النوع

الأول – النفسي- فهو مَوْضع اهتمام الروائيين الحداثيّين. وهو الزمن الذي يطول أو يقصر وفقا للحالة النفسية التي يمر بها أبطال الرواية على النحو الذي يذكّرنا بموقف الشاعر القديم من الزمن عندما كان يصف الليل بالطول إذا كان مهموماً " وليل أقاسيه بطيء الكواكب " وبالقِصَر إذا كان سعيدا مسروراً، كقول عمر بن أبي ربيعة:

فيا لكَ من ليل تقاصَر طولهُ
وما كانَ ليلي قبلَ ذلكَ يقصرُ

وذلك أنه في الأبيات التي سبقت ذكر لقاءه بمحبوبته (نُعْم) وذكر ما تبادلاه من القبل الكثيرة، حتى فاجأهما الصبح بضوئه الأشقر.

وتطرقت سيزا قاسم إلى شيء آخر هو سرعة الزمن.

فالسرعة هي النسبة بين طول النص وزمن الحدث. فقد يكتب الروائي صفحات كثيرةً في وصف حفلة عرس لا تستغرق في العادة إلا بضع ساعات لكنه قد يلخص في موضع آخر ما يحدث في سنوات بفقرة واحدة، في الموقف الأول نحس ببطء السرد، في حين أن الموقف الثاني يشعرنا بسرعة الزمن.

وعن أهمية المكان في الرواية تقول الناقدة سيزا قاسم: إذا كان الزمن في الرواية مختلفا عن زمن الساعة، فإنّ المكان فيها - هو الآخر - مختلف عن المكان الطبيعي الذي تحدده الجغرافية، أو ما في الطبيعة من تضاريس. فهو مكانٌ تخييلي يتم إيجاده بوساطة الكلمات. وما يتم إيجاده بوساطة الكلمات يضفي على السرد، وعلى الحوادث، وعلى الشخوص الطابع الحسي، وعلى الزمن طابع السَّيْرورة. والوصف المتقن للمكان يساعدنا على التقاط الصور، والمشاهد، التي تشكل إطاراً للحوادث، فالقارئ لا يستطيع الاستجابة للرواية دون أن تكتمل في ذهنه صورة العالم المتخيل الذي تجري فيه الحكاية. ومؤلف الرواية، من هذه الزاوية، يشبه الرسام في رأي الناقدة من حيث أنهما يشحذان لدى المتلقي أداة الإدراك البصري للربط بين الدال، وهو المشهد، والمدلول وهو العالم الخارجي.

وفيما يتعلق بالمنظور السردي نجد المؤلفة سيزا قاسم تحدّد لنا ثلاث زوايا ينظر منها الكاتب للقصة.

إحداها هي الرؤية من الخلف، أي أنّ الراوي يروي لنا الحوادث بعد وقوعها بزمن. فهو عليمٌ بكل ما فيها من تفاصيل. والزاوية الثانية هي الرؤية مع: أي سرد الحوادث في أثناء وقوعها، وهذا يتطلب مشاركة الراوي في الحوادث، وأن يلعب دورا في القصة، وأن تكون صلته بالشخوص صلة حميمة، والرواية التي تكتب على طريقة المذكرات، واليوميات، مثالٌ جيد لهذا النوع. والزاوية الثالثة هي رواية الحوادث، ورؤيتها من خارج الرواية، فلا علاقة للسارد بالحكاية، لا من قريب، ولا من بعيد.

ونحن نجد هذا التقسيم غير واضح، وكان جديرا بالمؤلفة أنْ تنحو نحو آخرين في تنويع السارد إلى عدد غير قليل. فمنه السارد المُسْرِح، والسارد الشاهد، والسارد الذاتي، والسارد الموضوعي، والسارد بضمير المخاطب، والسارد بضمير المتكلم (المشارك) والرواية التي تتألف من عدة زوايا، وهي رواية وجهات النظر point of view التي يتناوب على السرد فيها عدد من الرواة على النحو الذي عرفناه في رواية محفوظ " ميرامار"(١٤).

وقد يتأثر منظور المؤلف – في رأي سيزا قاسم- بألوان من التعبير كالمنظور الإيديولوجي، والمنظور النفسي، وغير ذلك من أشكال تطبع بها رؤية الكاتب.

لقد جاءت محاولات سيزا قاسم لتطبيق نظرية السرد على رواية محفوظ خطوة لا بد منها للنهوض بالنقد الروائي العربي. صحيح أنها لا تخلو من بعض المواقف التي يعوزها التطبيق أو المواقف التي تعتمد فيها على الاقتباس دون التأصيل المحكم الواضح. ولكن هذه المحاولات شحذت الذوق النقدي فبادر آخرون للخوض في هذا المجال الشائك الصعب. فكان كتاب سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي خطوة أخرى على هذا الطريق..

قد يتأثر منظور المؤلف - في رأي سيزا قاسم- بألوان من التعبير كالمنظور الإيديولوجي، والمنظور النفسي، وغير ذلك من أشكال تطبع بها رؤية الكاتب

يقطين وتحليل الخطاب الروائي:

ويتكرر الحديث عن المحاور الثلاثة التي تناولتها سيزا قاسم في كتاب سعيد يقطين الموسوم بعنوان تحليل الخطاب الروائي. ومع ذلك نجده يستبدل صيغة الخطاب السردي بالمكان، ويستبدل الرؤية السردية بالمنظور. وقد ميز ابتداءً بين الزمن في الرواية التقليدية والزمن في الرواية الحديثة، فهو في الرواية التقليدية العنصر المهيمن، وهو الشخصية الرئيسة فيها إذا ساغ التعبير. بينما لا يوجد في الرواية الحديثة إلا زمن الخطاب، فهو زمن مقطوع عن زمنيته.

ويفرق يقطين، اعتمادا على جان ريكاردو(١٥)، بين زمن القصة، وهو الذي يستغرقه وقوع الحوادث المحكية، والزمن السردي. فزمن القصة مضى وانقضى في حين أنّ زمن الرواية السردي لم ينقض، وإنما هو حاضر بالنسبة للقارئ، وحتى بالنسبة للراوي. ويقتبس من ميتشيل بوتور تحديده ثلاثة أنواع من الزمن هي:

١. زمن الكتابة
٢. زمن المغامرة، وهو الذي وقعت فيه القصة.
٣. وزمن القراءة

ويقتبس من تودوروف تفريقه بين زمن القصة، وزمن الخطاب. فزمن القصة متعدد الأبعاد، إذ يحتمل وقوع أكثر من حدث في وقت واحد، أما في الخطاب السَّرْدي، فيصعب ذلك، لأن السرد ذو طبيعة خطية، لا بد فيه من بداية تنطلق منها الحكاية المروية في خطٍّ تصاعدي إلى أن تبلغ النهاية دون أنْ يُتاح للكاتب،

أو للرواي، التوقف، أو الخلط بين حدثين، إلا باللجوء إلى كسر الطابع الخطي، واسترجاع حوادث سابقة، أو تقديم حوادث لاحقة قبل أنْ تقع. ومن خلال النظر في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني يتضح الفرق: فالقصة تقع في الماضي، أي في زمن تاريخي مضى وانقضى، أما الخطاب، فهو على هيئة النسق الآني، لأن الراوي الذي يفترض – وهمياً- أنه عاش في ذلك العصر، لا يقر بتاريخية الزمن، بدليل قوله: " ها أنذا أرى القاهرة الآن رجلا معصوب العينين ".

أي أنّ الحوادث التي وقعت في الماضي يجعلنا الكاتب نعيش معها، وفيها، كما لو كانت حاضراً.

تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي:

وكانت يمنى العيد(حكمت الصباغ) قد عمدت في كتاب لها بعنوان تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي(١٦) إلى تقريب المسافه بين الموقف النقدي الحديث وسياقها الخاص باعتبارها ناقدة انطلقت من المدرسة الواقعية الاشتراكية في بداياتها الأولى. فقسمت كتابها إلى فصول ستة تناولت في الأول منها موضوع الشكل، وفي آخر تناولت العمل السردي من حيث هو حكاية. وفي آخر تناولت الراوي من حيث تأثيره في زاوية النظر، متخذة من رواية عربسك لأنطون شماس نموذجا للتطبيق.

ويتكرر لديها التأكيد على أن أي دراسة للخطاب الروائي تتطلب تسليط الضوء على المحاور الثلاثة التي ذكرتها سيزا قاسم، وذكرها سعيد يقطين. وهذه المحاور، مع بعض التغيير في الصيغة، هي:

١. ترابط الأفعال وفقا لمنطق خاص بها في السرد الذي هو نسيج لفظي يتشكل منه الخطاب.
٢. الحوافز التي تربط الشخوص بعضهم ببعض.
٣. الشخوص

ويبدو من حديثها عن الأفعال، وترابطها في النسيج السردي وفقا لمنطق خاص، أنها اطلعت على كتاب التحليل البنيوي للحكاية. أو أنها اطلعت على كتاب آخر تطرق لهذا الضرب من التحليل، فهي تستخدم كلمة أفعال بالمعنى الذي تفيده كلمة الوظائف عند بروب. ودليلنا على ذلك المثال الذي قامت بتحليله وهو حكاية شعبية أشارت في تحليلها له إلى وظيفة التحول، أو الانتقال، ثم إلى وظيفة الاكتشاف، ثم وظيفة المنع، واختراق المنع(١٧)، إلخ..

وتقسّم يمنى العيد الحوافز، وهي هنا الحوادث التي تؤدي إلى وقوع مزيد من الحوادث، كالرغبة – مثلا – التي تقود إلى الاكتشاف، والكراهية التي تقود إلى وضع العراقيل في وجه الشخصية، إلى قسمين، الأول تسميه حافزاً إيجابياً، فيما تسمي القسم الثاني حافزاً سلبياً. والحوافز منها ما يكون محركاً يؤدي إلى قيام الشخصية بأعمال تحقق الرغبة، ويسمى هذا النوع من الحوافز حوافز نشطة، في حين أن بعض تلك الحوافز قد لا تكون نشطة، ولا فعّالة، وتوصف بالحوافز (السكونية) لكونها خامدة لا تؤدي إلى نقلة مهمّة في حوادث الرواية. وتطلق يمنى العيد على الشخوص وصف العوامل: فبعض الشخصيات يؤدي



دور العامل المساعد، وبعضها يؤدي دور العامل المعيق الذي يقف في وجه الشخصية حائلا بينها وبين الهدف وتحقيق الوظيفة. وهذا شيء اقتبسته الناقدة من فلاديمير بروب ولا فضل لها فيه سوى فضيلة الاقتباس.

وفي تناولها للمحور الثاني، وهو الشخوص، نجدها تتخذ من قصة "مخدع العروس" لجبران نموذجا للتطبيق.

وتتألف تلك القصة من شخصيتين محوريتين، هما: ليلى وسليم. ولدى هذه القصة في الواقع حافزان منشطان، أولهما هو الرغبة التي تتمثل في حب ليلى لسليم، وثانيهما الكراهية التي تضمرها نجيبة له. وحديث المؤلفة هنا عن الحوافز يعيدنا في الواقع إلى المربع الذي انطلقت منه في السابق، وهو التحليل الوظائفي للسرد مثلما عرفناه عند بروب. فالشخصية(نجيبة) عاملٌ معيق، وسوسن عاملٌ مساعد لأنها نقلت الرسالة من ليلى لسليم.

وصفوة القول أن ما تقوله يمنى العيد في هذا القسم من الكتاب نحصره في نقطتين، هما: لا وجود لرواية بلا شخوص، وبلا أفعال، وبلا حوادث.

والنقطة الثانية هي: انعدام التطابق بين الزمن الروائي والزمن الحقيقي. فقد يروي الراوي عن الأشخاص، وقد يدعهم يروون. وقد يتركهم يتحاورون. فالقصة – في نهاية المطاف – لا تعدو أن تكون وقائع متخيلة لكنها موجودة– وهمياً- خارج النص، وفعلياً تمّ التعبير عنها بوساطة النسيج الملفوظ الذي يمتد في الكتاب من الغلاف للغلاف.

ويبدو أنْ ليمنى العيد سابق اطلاع على ما كتبه جنيت Gannet في خطاب الحكاية. فهي تفرق بين زمنين، أولهما هو زمن القصة، وهو أسبق من الرواية، وزمن الحكاية، وهو الذي يعبر عنه عادة بالنسيج الملفوظ المكتوب الذي نقرؤه. وهما مختلفان من حيث: الترتيب والنظام والمدة والتواتر(١٨). وهذه المصطلحات استعملها جيرار جنيت وغيره. وهم يعنون بالترتيب:

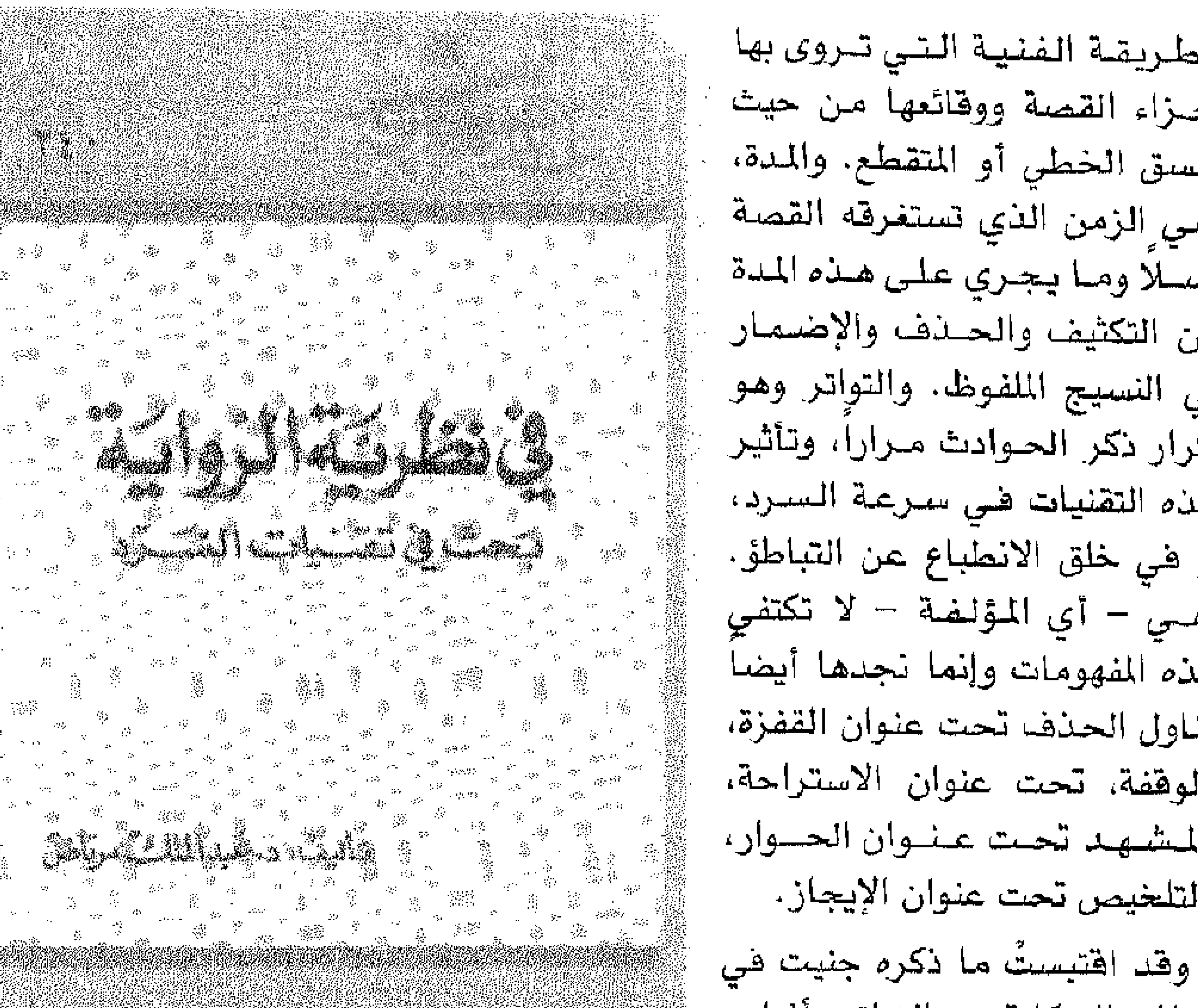
الطريقة الفنية التي تروى بها أجزاء القصة ووقائعها من حيث النسق الخطي أو المتقطع. والمدة، وهي الزمن الذي تستغرقه القصة أصلاً وما يجري على هذه المدة من التكثيف والحذف والإضمار في النسيج الملفوظ. والتواتر وهو تكرار ذكر الحوادث مراراً، وتأثير هذه التقنيات في سرعة السرد، أو في خلق الانطباع عن التباطؤ. وهي – أي المؤلفة – لا تكتفي بهذه المفهومات وإنما نجدها أيضاً تتناول الحذف تحت عنوان القفزة، والوقفة، تحت عنوان الاستراحة، والمشهد تحت عنوان الحوار، والتلخيص تحت عنوان الإيجاز.

وقد اقتبستْ ما ذكره جنيت في خطاب الحكاية عن التواتر وأنواعه الأربعة. وتوسعت في الاتكاء على خطابا لحكاية كثيراً، فاستوعبت في كتابها ما ذكره عن المقام السردي، لافتة النظر إلى تنوع الراوي، واختلاف الوظائف التي تناط به على وفق الاستراتيجية التي يتخذها المؤلف. فثمة راوٍ يحلل الأحداث من الداخل (الوظيفة التفسيرية) وآخر يروي القصة مستخدماً ضمير المتكلم فله حضوره في النص، ودوره في الحكاية. وثالث كلي العلم ليس له حضورٌ في الحكاية لكنه يقترب من الحوادث والشخوص، فكأن المسافة بينه وبينها لا تتعدى الصفر. وراوٍ يراقب الحوادث من الخارج فهو حاضر وغائب في الوقت نفسه، وربما كان وصف الشاهد هو الوصف المناسب لهذا الراوي(١٩).

أما علاقة الراوي بما يرويه فهي التي تحدد زاوية النظر.

فإن لم تكن للراوي علاقة بما يروي فهو – إذاً – راوٍ محايدٌ، وصوته مستقل تماماً عن أصوات الشخوص. أما إذا كانت له علاقة بما يرويه – مثلما نجد الراوي في البحث عن وليد مسعود لجبرا – فإن هذا الموقع يؤثر في النمط السردي، فيختلط فيه صوت الراوي بصوت المؤلف. وفي الروايات التي تقرب من رواية السيرة الذاتية لا بد أن يختلط صوت السارد بصوت المؤلف.

ولم يكن تودوروف بعيداً عن متناول المؤلفة يمنى العيد. فقد اختتمت الكتاب بإشارة إلى تفريقه بين زمن القصة وزمن الحكاية (الرواية) فهو في القصة شبيه بالتاريخ، في حين أنه في الرواية خطابٌ آنيٌّ واقعي، يقوم الراوي عن طريقه بعقد صلة بين متحدث وسامع هو القارئ.



في نظرية الرواية:

ومع أن عبد الملك مرتاض يلتقي بيمنى العيد في شطر من عنوان كتابه الفرعي وهو بحث في تقنيات السرد، إلا أنه يختلف عنها اختلافاً كبيراً بسبب تجنبه التطبيق. وينبع هذا الاختلاف في تقديرنا من اختلاف الهدف. فيمنى العيد تحاول اقتباس ما يقال عن قواعد السرد من الوجهة البنيوية، واختبارها في التطبيق، متخذة من رواية شماس " عربسك" نموذجاً لهذا التناول التطبيقي، في حين أن مرتاض لا يهدف إلا لمزيد من إيضاح الجانب النظري بادئاً بإيجاز سريع حول ماهية الرواية، والفرق بينها وبين التاريخ، مؤكداً أن الرواية – وإن كانت تلتقي مع التاريخ في قيامهما بسرد الحوادث وفقاً لترتيب زمني معين – إلا أنها تتباين عنه كثيراً سواء من حيث الشكل أو الهدف.

الشخصية لم تعد تمثل عند أكثر الكتاب ومنهم كافكا أيَّ مظهر من مظاهر البطولة، ولا تتمتع حتى بالدرجة الدنيا من التماسك

ومن عرضه السلس لنشأة الرواية يستخلص أن الرواية الأمريكية بالذات كان لها فضل الريادة، والسبق، في ترسيخ الشكل الحداثي لهذا النوع الأدبي. وهو شكل يعتمد على الحوار المنولوغي (المناجاة) الذي يعد وليم فولكنر Faulkner أحد أعمدته.

وأما الدوافع التي عجلت في ظهور الرواية الحديثة، فخليط من التاريخي والسياسي والتكنولوجي. فقد اقترن ظهور جويس Joeys وكافكا Kafka ومارسيل بروست Prouste وإرنست همنغوي Hemingway وجون دوس باسوس، وناتالي ساروت، وكلود سيمون، وميشال بوتور، وآلان روب غرييه بمتغيرات، منها:

١. نزول الإنسان على سطح القمر، وغزوه الفضاء.
٢. تدمير هيروشيما وناجازاكي.
٣. تفكك العالم إلى وحدتين كبريين اتسمت علاقتهما بالحرب الباردة.

وهذا كله أدى إلى اهتزاز الكثير من القناعات، مما جعل الرواية تفتقد الكثير من مقومات العمل السردي، الذي عرفناه في القرن التاسع عشر والقرن الذي سبقه. فالشخصية لم تعد تمثل عند أكثر الكتاب ومنهم كافكا أيَّ مظهر من مظاهر البطولة، ولا تتمتع حتى بالدرجة الدنيا من التماسك. فعندما نوازن بين شخصية (ك) في رواية المحاكمة لكافكا، وإحدى شخصيات بلزاك الذي كتب نيفاً وتسعين رواية فيها ما يقارب الألفي شخصية، وجدنا الفرق كبيراً، والبون

شاسعا، بين طريقتي الكاتبين، فالرواية الحديثة جردت الشخوص من طابع البطولة، والفرادة.

وأما اللغة فنجدها في الرواية ذات مستويات متعددة. إذ يرى عبد الملك مرتاض أن الفارق كبير بين لغة الوصف والسرد التي ينبغي أن تكون لغة معيارية فصيحة لكنها بعيدة عن التقعر، بعيدة عن الابتذال، والسوقية، التي نجدها في قصص إحسان عبد القدوس.. وأما الحوار، فاللغة فيه ينبغي أن تختلف عن لغة السرد، والوصف، فلا داعي للتأنق، لأن ذلك يؤدي إلى نشاز يطبع الكتابة الروائية بطابع الافتعال، والتصنّع. وذلك يفسد التخييل، ويعيق التلقي. وأما لغة الحوار الذاتي (المنولوغ) فينبغي أن تكون لغة حميمية، توحّد بين اللغة العامة المشتركة للشخوص والسارد.

ولعبد الملك مرتاض عناية شديدة، وولع، بمحاور الخطاب السردي، وفي مقدمتها المكان، أو الفضاء، الذي يسميه حيّزاً.

وهو في نظره مكان ذو مظهرين، أحدهما جغرافي، وهو شيء يكتفي الكاتب بالإشارة إليه مرة واحدة في تنبيه منه على البقعة التي تدور فيها الحوادث. ومظهر خلفي، وهو الذي يخترعه الكاتب بوساطة الكلمات، كالجبل، والطريق، والبيت، والمدينة، وهلم جراً.

ومع إقراره بأن للفضاء الروائي دورا كبيراً في إيضاح دلالات العمل السردي، وإضفاء صفة الترابط، والتماسك على الحوادث، إلا أنّ مرتاض – بسبب عزوفه عن التطبيق – لم يوضّح لنا الطرائق التي يستخدم الروائيون فيها المكان لتحقيق هذه الجوانب من جوانب الخطاب السّردي، هذا مع أنه يشير لمحاولات لحمداني(٢٠) وبحراوي(٢١).

السرد والزمن:

وفي موّقع آخر يتحدث عبد الملك مرتاض عن مستويات السرد، بادئا بالإشارة إلى ما في النثر العربي من نماذج سردية، كالمقامات، وقصص الليالي المعروفة باسم ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية كسيرة عنترة، وعلي الزيبق، وأبي زيد الهلالي. أما ما يعنيه بأشكال السرد، ومستوياته، فهو اصطناع المؤلف راويا ساردا يروي بضمير المتكلم تارة، وتارة يروي بضمير المخاطب، أو بضمير الغائب. فالأول يعدُّ أحد شخوص الرواية، والثاني، والثالث، راويان من خارج الرواية، وهذا الراوي الذي هو من خارج الرواية، الأكثر شيوعا، وله من المزايا ما لا يتوافر لدى غيره، منها أنه يفصل فصلا تاما بين زمن القصة الخارجي والزمن المحكي في الرواية المكتوبة، ويستبعد – فضلا عن ذلك – اللبس الذي يؤدي إلى الخلط بين الراوي أو البطل والكاتب، لا سيّما في الروايات التي يستخدم فيها السارد ضمير المتكلم.

لعبد الملك مرتاض عناية شديدة، وولع، بمحاور الخطاب السردي، وفي مقدمتها المكان، أو الفضاء، الذي يسميه حيّزاً

وللسارد والسرد علاقة بالزمن.

وهو في الرواية ذو أنواع عدة، فزمن القصة هو المدة التي استغرقتها الحوادث بما فيها من تعاقب، وتواصل، وانقطاع، في حين أن زمن القراءة، أو زمن التلقي، هو ما يجده القارئ فعلا على الورق. وهو يتألف من سلسلة مراحل تصل بنا في آخر المطاف إلى النهاية. بيد أن هذا التداخل بين الزمنين ممكن في الرواية عن طريق اللعب بالمفارقات السّردية، فقد يبتر الكاتب التعاقب الطبيعي عائداً إلى الوراء، أو متنقلاً بين لحظة وأخرى تنقلا غير طبيعي، لا يتناسب ودورة عقارب الساعة.

وللزمن طبيعة مزدوجة في الحكاية المكتوبة، فيما يرى المؤلف، فهو – أي الزمن يمثل ترتيب الروائي للحوادث بما يتخللها من تواتر، أو توقف، أو انقطاع، أو استرجاع، في حين أن زمن التلقي يعود بنا إلى الزمن في القصة قبل أن يصار إلى روايتها، وكتابتها، فالقارئ – وهو يتلقى ما يتلقاه، يقوم – عن طريق الخيال – برسم بعض التصورات التي تمكنه من استكشاف ما عجز عن ذكره الكاتب، أو ما كان يميل لاختصاره، أو حذفه، أو إضماره.

وثمّ علاقات أخرى استحوذت على عناية مُرْتاض، منها علاقة السارد بكل من القارئ والمؤلف.

فالمؤلف هو الذي يخترع السارد، ويتخذ منه قناعاً، لكنه قناعٌ غير شكلي، بل له تأثيره فيما يُروى، ويُحكى، من حوادث، وما يُصوّر من مشاهد، وما يدورُ من حوار، وما يُرْسم من شخوص.

وهذا السارد، بلا ريب، يحتلّ موقعا مركزيا في دائرة الأحداث، وخلفه يتوارى المؤلف الذي لا بد أن يضطلع بدور المخرج المسرحي، أو السينمائي، الذي يوجّه الراوي بحركة منه دون أن يتدخل تدخلا مباشراً.

أما القارئ فهو الآخر له علاقته الوطيدة بالعمل السردي، وبالسارد، وبغيره لا يكتمل النص أبداً.

فالحوادث التي يمرّعنها المؤلف دون أنْ يذكرها، أو يكتفي بالإيماء إليها، من غير تفصيل، ولا إسهاب، يقوم القارئ نفسه باختراع التكملة. فالقراءة جزءٌ أساسي من عملية التأليف. والمؤلف الذي يخترع السارد، يخترع معه القارئ المثالي، الذي يستوعب كل صغيرة وكبيرة. ولا تفوته شاردة أو واردة. وهكذا، لا بد من أنْ تكتمل الدائرة: مؤلف، وراوٍ، وقارئ، ووسط هذه الحلقة المكتملة تُتبأر الشخصية، وتتمركز اللغة السردية التي تروى بها الحوادث، وترسم ملامح الشخوص.

ولا يفوت المؤلف مرتاض أن ينوه إلى تداخل السرد والوصف في الرواية، فعلى الرغم من أن الوصف تثبيت للحظات، وعدول بالسارد من الزمان إلى المكان، إلا أن بعض هذا الوصف يتضمن سرداً، وبعض السرد يتضمن وصفا، كقول الكاتب راويا ما يقوم به أحد الشخوص: " اقترب الرجل من

المائدة. تناول سكيناً. السكين لامعة لها بريق حادٌ مثل بريق الماس. إنها كالشفرة القاطعة ما إن تمس شيئا حتى تشطره نصفين.. "

فهذا اقتباس يوضّح تداخل السرد والوصف.

وللوصف أنواع: فمنه الوصف الخالص، والوصف الذي يقصد به التنميق، وللغة، بلا ريب، أثر جلي في الرقاع الوصفية على الخصوص. ولا مندوحة من الاعتراف بأن ما ورد في هذا المقام لا يتعدى اقتباس ما ذكره جنيت عن الوصف.

فضاء النص الروائي:

وخلافا للمحاولات السابقة يحاول محمد عزام في كتابه في فضاء النص الروائي الجمع - أولا - بين التحليل البنيوي للسرد والتحليل البنيوي التكويني. والجمع - ثانياً- بين التنظير الذي يخصص له الباب الأول، والتطبيق الذي يتجلى في البابين الثاني والثالث، متخذا من روايات نبيل سليمان - من سورية- نصوصا ينصب عليها اهتمام الناقد، ويتحرك في فضائها التطبيق.

وفي الباب الأول ينوه محمد عزام لطرائق التحليل البنيوي - مثلما ذكر - بادئاً بإشارات توضح منهجية رولان بارط وجوليا كرستيفا ويوري لويتمان، مبينا صلة هذه الطرائق باللسانيات وفروعها المتعددة.

فالشكليون الروس يمثلون رأس الحربة في الرد على الذاتية والرمزية والنقد الإيديولوجي الذي يوصف بالاجتماعي تارة، و بالنقد الواقعي تارة أخرى. وهذه المدرسة التي كان لها امتدادها في حلقة براغ اهتمت بأدبية الأدب، والوظائف الإنشائية للغة، وتحليل الخطاب الأدبي على أساس أسلوبي تارة، وعلى أساس بنيوي تارة أخرى(٢٢). ومن أشهر الشكليين الذين اهتموا بالسرد فلاديمير بروب الذي سبق ذكره، وذكر كتابه التحليل البنيوي للحكاية. وقد رصد في نموذجه للتحليل الوظائفي للحكاية ثلاثين وظيفة ونيف: كالمنع والخرق والاكتشاف والخضوع والخداع والاختبار.. إلخ. وهي وظائف تتكرر في الحكاية الشعبية على النحو الذي تتكرر فيه وظيفة الفاعل النحوي في الجمل.

وقد أضاف رولان بارط - من المدرسة الفرنسية - إلى وظائف بروب الحديث عن التحفيز، أو الحوافز. ودراسة الوظائف التكاملية، في السرد، عن طريق الكشف عن العلائق بين حدث وآخر، وأخيرا الاهتمام بمستويات السرد، وأشكاله، وفي مقدمة ذلك علاقة السارد بالمؤلف والقارئ، وموقعه من الحوادث التي تتألف منها الحكاية. تضاف إلى ذلك جهود (غريماس) وهامون وتوماشيفسكي، والأولان من المدرسة الفرنسية المهتمة بالعوامل، فلا بد عند الأول من تصنيف الأشخاص، والنظر فيما يقومون به من أعمال داخل المتن الحكائي، والتحليل الوصفي للشخوص لا يكفي، إذ لا بد من التحليل الوظيفي اللافت لما يقومون به من أدوار، وما يمثلونه من مواقف.

فهناك الشخص المساعد، والمعيق، والوسيط الذي ييسر على البطل، أو البطلة، الوصول إلى الهدف. فالرواية لا تتعدى أن تكون مجموعة من الحوادث تقوم بها عوامل ستة هي:

١. العامل الذات

٢. العامل الموضوع

٣. العامل المرسل

٤. العامل المرسل إليه

٥. العامل المعاكس

٦. والعامل المساعد

للوصف أنواع: فمنه الوصف الخالص، والوصف الذي يقصد به التنميق، وللغة، بلا ريب، أثر جلي في الرقاع الوصفية على الخصوص

ومع أنّ التيارات النقدية السابقة توصف عادة بالشكلية الخالصة، إلا أن معارضيها من ذوي النزعات الاجتماعية، والماركسية، حاولوا الإفادة منها، ومن هؤلاء لوسيان غولدمان Goldmann الذي تأثر بآراء أستاذه جورج لوكاش، فحاول المزج بين القراءة السوسيولوجية للأدب والقراءة البنيوية، مبتدعاً مصطلحاً جديداً هو: البنيوية التكوينية. والجزء الأول منه أصبح معروفا لدى القارئ، أما الثاني (التكوينية) فقد تم إقحامه على المصطلح لإفادة معنى آخر، هو العناية بمضمون الرؤية التي تتمخض عنها البنى الدالة للروايات، والتركيز بصفة خاصة على الطريقة التي تتكون بها هاتيك البنى، سواءً على المستوى الذهني، أو على المستوى التاريخي.. فالإبداع، فرديا كان أم غير فردي، نتيجة طبيعة للوعي بالظروف المحيطة بالمبدع، والقارئ، بما فيه من طابع اجتماعي، واقتصادي، وسياسي، وفني، وأدبي(٢٣).

يتجه المؤلف، بعد هذا التنظير، للقراءة الداخلية للخطاب الروائي.

وفي هذا الحديث يلقي الضوء على بعض الأساليب المستخدمة في نسج الحوادث، وتقديمها من خلال السرد، أو الحوار، أو الوصف. وتحدث عن تيارين في الكتابة الروائية هما: تيار الرواية السيكولوجية (تيار الوعي) وهو التيار الذي يفرط إفراطاً شديداً في استخدام المنولوغ الداخلي المباشر، والتداعي الحرّ، والإفادة من تقنيات الفيلم: كالقطع والاسترجاع، وإضاءة الماضيflash back وممن استخدم هذه الطريقة في السرد نجيب محفوظ، وغادة السمان، ووليد إخلاصي.

وتيار الرواية الجديدة الذي يمثله في الأدب العالمي كلود سيمون وجان ريكاردو، وهو تيار أحل المكان بدلا من الزمان، مستغنيا عن شخوص الرواية، مهملا الحوادث، متمردا على قواعد الحبكة، غير معني بما في العمل الأدبي من معنى. وقد ذكر محمد عزام أن بعض الروائيين العرب، ومنهم جمال الغيطاني، ويوسف القعيد، وصنع الله إبراهيم، وجبرا إبراهيم جبرا، والطاهر

وطار، يمثلون هذا التيار، ولكننا لا نستطيع قبول هذا الرأي إلا بمزيد من التحفظ؛ فالكتاب الذين ذكر اسماءهم ليس فيهم من يهمل الشخصية إهمالا تاماً، أو غير تام، بدليل أن أفضل روايات الغيطاني الزيني بركات تهتم بالشخصية أكبر اهتمام وأجلاه. وكيف يقال عن روايات يوسف القعيد أنها لا تهتم بالزمن والحوادث، أو أن روايات صنع الله إبراهيم لا تهتم بالمعنى؟

وعن المنظور الروائي يضيف محمد عزام لما سبق رأي فريدمان، فهو – أي الراوي – إما كلي العلم، ذو معرفة مطلقة، أو محايد يروي باستخدام ضمير الغائب، أو مشارك في الحكاية يستخدم ضمير المتكلم، أو شاهد يستخدم ضمير المتكلم، لكن مشاركته في الحوادث معدومة، أو أنه ساردٌ متعدد الوجوه، والشخوص، إذ يتناوب على الحكاية الواحدة رواة كل منهم يرويها من وجهة نظره.

وفي هذا الصدد يعرض محمد عزام لآراء جون بويون وتودوروف وبوث واين مؤلف كتاب بلاغة الرواية. واعتمد على آراء كل من بروب وغريماس وفيليب هامون في تصنيف الشخوص. فالشخصية المرجعية هي الرئيسة مثل شخصية إيما بوفاري في رواية فلوبير المشهورة. والشخصية التاريخية مثل شخصية العباسة في رواية جورجي زيدان المعروفة باسم العباسة أخت الرشيد. والأسطورية مثل شخصية عوليس في رواية جيمس جويس المعروفة بهذا العنوان. والشخصيات الواصلة التي تتضمّن نماذج متحاورة كالشخصيات في رواية ميرامار لنجيب محفوظ.

وثمة شخصيات متكررة تسند إليها وظيفة تنظيمية كتذكير القارئ بما سبق.

واللافت للنظر أنَّ محمد عزام يشير إلى حسن بحراوي وكتابه " بنية الشكل في الرواية المغربية" مقتبساً منه فكرة جديدة، وهي تصنيف الشخصيات إلى: شخصيات جاذبة وأخرى مرهوبة الجانب، وأخيراً شخصيات ذات كثافة نفسية.



المكان الروائي:

وحول المكان يؤكد محمد عزام أن الوصف الدقيق للأمكنة كثيرا ما يؤدي إلى الإيهام بالواقع، مما يجعل القارئ يثق بالسارد أكثر مما يثق به إذا لم يكن للمكان حضوره الحسي هذا. على أنّ المؤلف يكتفي بإشارات حول هذا الموضوع، ليتناول في الفصل الثاني من الباب موضوع الزمن، مكررا بعض ما جاء لدى كلٍّ من يمنى العيد، وسيزا قاسم، وعبد الملك مرتاض، وسعيد يقطين.. فالزمن خارجي وداخلي. وثمة زمن للكتابة، وآخر للقراءة، زمن للقصة، وآخر للحكاية. زمن مورفولوجي (صرفي) وهو الماضي، والحاضر والمستقبل. والحاضر هو أكثرها شيوعاً، والمستقبل هو أقلها، مع أن هذا يخالف الانطباع السائد وهو أن الماضي هو المهيمن على السرد القصصي.

وفي الباب الثالث ينطلق محمد عزام لما يعرف بالقراءة الخارجية للخطاب الروائي.

وفي هذا المقام يذكرنا بالدراسة السوسيو- تاريخية للأدب. بدءاً بمدام دو ستايل مؤلفة كتاب الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية، مروراً بآراء جورج لوكاش وميخائيل باختين وتسليطه الضوء على المبدأ الحواري الذي تتميز به روايات دستويفسكي. وانتهاءً ببيير زيما الذي يؤكد على حقيقة هي أنّ البنى اللغوية والسردية في الخطاب الروائي توشك أن تكون نسخة منقحة للبنى الاجتماعية السائدة في الفترة التي شهدت ظهور تلك الروايات، وهذا ما يؤكده سعيد يقطين في كلامه حول سوسيولوجية الرواية.

والمؤلف – بلا ريب – يقف إلى جانب هذا الرأي، فالرواية، أيا كانت التقنيات المتبعة في بنائها، وخطابها السردي، لا تعدو أن تكون ضرباً من الإيديولوجية، ووجهة نظر الكاتب أو فئته، أو طبقته الاجتماعية هي التي تحمل ملامح تلك الإيديولوجية، فرأي الكاتب، وموقفه السياسي، والاجتماعي، والفكري، منبث في الأصوات الروائية المتعددة التي تتحاور وتتقاطع في النسيج السردي.

ويصعب على القارئ أن يتبين فحوى هذا الصوت، ومضمون الرسالة، التي يريد المؤلف نقلها إليه ما لم ينته من قراءة الرواية. وقد جاءت دراسته لروايات نبيل سليمان: الأشرعة، ومدارات الشرق، وهزائم مبكرة، وينداح الطوفان.. والسِّجن.. لتؤكد ذلك كله وتؤيده. وفي الغرب ربما كانت الظروف السوسيو – تاريخية مختلفة عنا وعن ظروفنا مما أدى إلى ظهور أنواع من الكتابة الروائية التي توصف أحياناً برواية اللا رواية، أو رواية اللامعقول، والعبث. وأيا ما كان الاسم الذي يطلق عليها فهي روايات يخلص فيها مؤلفوها في تعبيرهم عن البنى الاجتماعية، وهذا ما يجعل البطل في مثل هاتيك الروايات بطلا إشكاليا يجسد معاناة المثقفين، ويبحث عن القيم في عالم يسعى جاهداً لخنقها، ومثل هذا النموذج نجده في بعض روايات نبيل سليمان، ولا سيما رواية المسلة، ورواية جرْماتي.

وعن الرواية وعلاقتها بالتاريخ يتساءل محمد عزام قائلا هل يكتفي الروائي باتخاذ التاريخ خلفيةback ground للحوادث التي يرويها أم أن الكتابة الروائية هي إعادة صياغة للتاريخ، وهل هي – في هذه الحال – تاريخٌ حقيقي أم تاريخ زائف؟ وقد ذهب المؤلف بعيداً في مجاراة إدوين موير Muir صاحب كتاب بناء الرواية The Structure of The Novel الذي يرى في الرواية تاريخا أصدق من التاريخ نفسه، فبلزاك نعرف من رواياته ما لا نعرفه من تاريخ فرنسا في كتب المؤرخين.. أي أن نجيب محفوظ في رأي محمد عزام يعد من وجهة النظر هذه مؤرخا حقيقيا لمصر، مثلما يعد نبيل سليمان مؤرخا حقيقيا لسورية، فكلاهما يدونان ما لا تدونه أقلامُ المؤرخين.

وعلى هذا النحو نجد معظم المحاولات النقدية لا تتجاوز، في أحسن الأحوال، الاقتباس، والترجمة المباشرة من المصادر، والمراجع الغربية، أو غير الغربية، وتطبيق بعض ما فيها من معايير نقدية على الرواية العربية تطبيقا آليا في بعض الأحيان، وجدليا في أحيان أخرى. وقل أن نجد من بين النقاد من ينطلق من النصوص أصلا بغية الكشف عما فيها من أساليب سردية، ووسائط تعبير، وتخييل، يختص الكاتب العربي، ويختلف بها عن غيره من كتاب الرواية. وما نقوله هاهنا لا يعني الانتقاص من جهود نقادنا المتقدمين منهم والمحدثين، ولا نتقص من جهود الذين لم نتطرق لأعمالهم، فثمة كتبٌ لم نشر إليها، منها: كتاب سمر روحي الفيصل بنية الرواية العربية في سورية، وكتاب حميد لحمداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، وكتاب سعيد يقطين شعرية السرد وانفتاح الخطاب الروائي، وكتاب آمنة يوسف تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، وكتاب نبيلة إبراهيم نقد الرواية في ضوء اللسانيات الحديثة. فقد رأينا في الكتب التي تناولناها ما يفي بأغراض هذا البحث، وهو توجيه الضوء إلى حاضر النقد الروائي، متخذين من الكتب التي تناولناها عينة دالة على هذا الحاضر، عاملين بالقول المأثور يكفي من القلادة ما يحيط بالعنق.

* ناقد وأكاديمي أردني

الهوامش:

١. أحمد الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي، عين للدراسات والبحوث، الكويت، ط٢، ٢٠٠٣ ص ٢٤

٢. شرودر، موريس: نظرية الرواية، ترجمة جاسم الموسوي، مكتبة التحرير، بغداد، ط١، ١٩٨٠ ص٤٠

٣. أحمد الهواري، نفسه ص ٢٥

٤. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠-١٩٣٢ دار المعارف، القاهرة، ط ٢ بلا تاريخ.

٥. محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث، من ١٨٧٠-١٩١٤ دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٦٦ وكانت الطبعة الأولى منه قد صدرت عام ١٩٥٢.

٦. سيزا قاسم:بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط١، ١٩٨٤

٧. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٨٩

٨. يمنى العيد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧ والطبعة الأولى صدرت عن دارا لفارابي، بيروت، ١٩٩٠.

٩. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، سلسلة عالم المعرفة ٢٤٠ ط١، ١٩٩٨.

١٠. محمد عزام: في فضاء النص الروائي، دارا لحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط١، ١٩٨٦.

١١. للمزيد من معرفة كتاب الجيل انظر: محمد يوسف نجم، المرجع السابق، وانظر: بثينة شعبان: مائة عام من الرواية النسائية، دارا لآداب بيروت، ٢٠٠٢.

١٢. ترجمه إلى العربية إبراهيم الخطيب وصدر عن اتحاد الناشرين المغربيين، وترجمه أبو بكر أحمد باقادر وأحمد نصر وصدر عن النادي الأدبي بجدة، ط١، ١٩٨٩.

١٣. جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد المعتصم وآخرين، دار الاختلاف، الجزائر، ط٢، بلا تاريخ ص ٤٥-٩٠

١٤. للمزيد انظر= محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠ ص ١١٠.

١٥. جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧.

١٦. جمال الغيطاني، الزيني بركات، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، بلا تاريخ.

١٧. راجع ما كتبه سمير المرزوقي، وأحمد شاكر في: المدخل إلى نظرية القصة، دارالشؤون الثقافية، بغداد،والدار التونسية للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٦ ص ص١٩-٧٢.

١٨. جيرار جنيت، السابق ص ١١٨-١٣٠.

١٩. انظر ما كتبناه عن الراوي الشاهد في: قواعد السرد من نظرية الرواية إلى خطاب الحكاية، مجلة عمان، ع ١٤٩ تشرين الثاني، نوفمبر، ٢٠٠٧ ص ١٢.

٢٠. حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز ا لثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط٢، ١٩٩٢.

٢١. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٩٠.

٢٢. فيكتور إيرليخ، الشكلية الروسية، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠.

٢٣. للمزيد راجع: كتابه Towards a Sociology of The Novel وكتابه Method in The Sociology of Literature وانظر ما كتبناه بعنوان غولدمان وعلم الاجتماع الأدبي، في كتاب ضد البنيوية، دار الكرمل، عمان، ط١، ١٩٨٥.

استدراكات

أمجد ناصر*

الوقت بجرعات كبيرة

صدرت، أخيرا، الاعمال الشعرية للشاعر اللبناني عباس بيضون عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وبذلك يكون صديقنا ماهر الكيالي، مدير عام المؤسسة، قد ضم الى تشكيلته من "الاعمال الشعرية" للجيل التالي على "الريادة"، واحدا من أهم أصواته. ويوسعنا أن نرى، الآن، منجزا بدأ "بجرعات كبيرة" من النضج الشعري؛ كأنه لم يعرف الطفولة ولم يتعثر في الطريق الى القصيدة. كتب عباس ذات يوم عن احد شعراء جيله انه عرف قصيدته من البداية، ولكن هذا الوصف لا ينبطق على شاعر من جيل السبعينات كما ينطبق على عباس نفسه. الاعمال الشعرية المنجزة الصادرة اخيرا تعطينا هذا الانطباع. لكنه انطباع مراوغ. لأن عباس بيضون لم يضم الى مجلد أعماله بداياته الاولى. فهو لم ينشرها في كتاب. كتابه الاول "الوقت بجرعات كبيرة" اصدره عباس وهو في الخامسة والثلاثين من عمره. قبل هذا الكتاب كان هناك شعر أول، قصائد اولى في الوزن والنثر ولكن الشاعر، لسبب ما، لم يدفعها الى المطبعة. هكذا تلوح لنا بداية عباس بيضون بدءا من ديوان شعري "أول" يمهد لظهور اشكال شعرية ستحذو حذوه في "الساحة اللبنانية". شعر يشبه ما يقوله الشاعر عن الشعر وما يكتبه من "تنظير" في الصحافة. وقلما تشابه شعر الشعراء العرب مع "بياناتهم" النظرية.

عرفت عباس بيضون ناقدا وطارح أفكار عن الشعر في بيروت. كان لمقالاته التي يواكب فيها صدور اعمال شعرية لابناء جيله صدى لم يفعله غيره من الشعراء - النقاد. لكن معرفتي به، أو لنقل إدراكي، لأهمية شعره، تأخرت بعض الوقت. أتذكر، الآن، واحداً من اوائل لقاءاتنا جرى في مقهى "الإكسبرس" في شارع الحمرا ببيروت. كان عباس قد أهداني نسخة من كتابه الشعري الأول "الوقت بجرعات كبيرة" فرحت أقلبه أمامه واقرأ بعض قصائده. سألني عباس عن رأيي بشعره فقلت له، بسرعة وتهوّر، إنني أفضل الناقد فيك على الشاعر! رميت، هكذا، هذه الفجاجة المتهورة في وجهه. لكنه غمغم قائلاً ما معناه إنه من حقي أن أحب شعره او لا أحبه.

غير أن صورة عباس بيضون الشاعر لن تظهر لي إلاّ عندما سيصدر قصيدته الطويلة "صور" في النصف الثاني من الثمانينات. وإذا استثنينا "الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع" لأنسي الحاج، العمل الشعري الإنشادي الفارد جناحين كبيرين على أرض الشعر الجديد يومذاك، فإن "صور" هي أول قصيدة نثر عربية، ذات أفق ملحمي لشاعر من شعراء الموجة الثانية، (باعتبار الحاج، الماغوط هما رائدا الموجة الاولى). وللذين لم يعرفوا عباس بيضون الشاعر من قبل ستكون هذه القصيدة عملا تدشينياً لشاعر يولد كبيراً. كأن لا طفولة لهذا الشاعر. فلا "الوقت بجرعات كبيرة" الذي عدت لاحقاً لقراءته لأرى كيف اعتبرت عباس ناقداً أكثر من كونه شاعراً ولا "صور" (الموقعة بتاريخ ١٩٧٤!) يقدمان له وجهاً من بداية أو صورة من طفولة كتابته الشعرية.

فالكتابة، هنا، تولد كبيرة وناضجة. ما قبلها مجهول لن تكون دليله الأعمال الصادرة فقط لا المعرفة الشخصية بالشاعر. يمكن للمرء ان يقف على الطفولات الكتابية لكثير من الشعراء، ومتابعة تدرجهم وخطوطهم البيانية، لكن لا يمكن، كما أزعم، الوقوف على طفولة عباس الكتابية.

على كل حال، هذا موضوع آخر، له اغواؤه الخاص خطر لي عرضاً ولن أتوقف عنده أكثر من ذلك، وسأعود إلى شعره. فبعد صدور "صور"، التي أظن أنها وضعت عباس بيضون في صدارة المشهد الشعري العربي (وهي قصيدة تذكّر بالأنفاس الرعوية والملحمية لسان جون بيرس) جاء كتابه الشعري الثالث "نقد الألم" الذي سيؤسس لخصائص اسلوبية سترافق كتابة عباس وقتاً طويلاً. من ذلك الجمل القصيرة التي تكرّ لتصنع إيقاعاً سريعاً متلاحقاً. الجمل القصيرة كأنها حكم أو خلاصات. كأن كل جملة صورة أو استعارة واحدة او حياة قائمة بذاتها. ومن ذلك ايضاً عدم تلكؤ الكتابة عند مقدمة أو عتبة ودخولها مباشرة على موضوعها. إنها أشبه بالأغنية التي لا مقدمة موسيقية لها. أنت من أول كلمة في قلب الكتابة لا في ضواحيها او على اطرافها او بالقرب من دندناتها. ويخطر لي أن أصف ذلك، رغم خطورة هذا الوصف وسمعته السيئة، بـ "المباشرة " ولكنها المباشرة المدرعة بالمجاز، بالصور التي تنثال عن مخيلة ولادة. والمدهش ان هذا الكتاب، الذي يعكس فيه عباس بيضون جانباً من تجربته القصيرة في الأسر الإسرائيلي، جاء في الوقت الذي كانت فيه شتيمّة "القصيدة الوطنية"، أو "السياسية" على أشدها. ولا تتعلق اشارتي، هنا، الى هذا العمل، من بين سائر أعمال عباس الأخرى، بتفضيلي الخاص له، بقدر ما تتعلق بكونه يتوسط مسيرة الشاعر وله، كما أزعم، طابع تمثيلي، كما يمكن اعتباره بداية مبكرة لظهور قصيدة تتصل بـ "اليومي" و"الواقعي"، الغائمين، اللذين سيظهران في أعماله اللاحقة، خصوصا، ما يتصل منها بصورة بيروت التي لم يكتبها الشعر اللبناني كثيرا.

---

* كاتب وشاعر أردني مقيم في لندن

الشاعر العربي والموقف من الأسطورة
(اقتراب من موقف عز الدين المناصرة)

أ. وليد بوعديلة *

تختلف الأسطورة عن الأدب، ولا يمكن إلغاء وجود الاختلافات رغم توفر بعض نقاط الالتقاء؛ فالأسطورة حقيقية، لا يمكن تأويلها، وهي مجموعة رموز ترجع إلى الزمن الأول، وتبنتها وأنتجتها الروح الجماعية لتؤدي رسالة دينية مقدسة، كما أنها مجهولة المؤلف وتؤخذ انطلاقًا من كونها حقيقة، بينما الأسطورة الأدبية تتميز بأنها وهمية، يمكن تأويلها، كما أنها بنية تتكون من أجزاء أسطورية، محددة تاريخيًا ومنتجة فرديًا، تنزع نحو البعد الوظيفي التاريخي المدنس، مؤلفها معروف وتتشكل جماليًا ورمزيًا"(١).

المناصرة

ولعل استعانة الأدباء - عبر الزمن- بالأسطورة يُخفي طموحًا إلى الارتقاء بالأداء والإبداع، كما يميل إلى شوق الذات المبدعة إلى الانفلات من البساطة التعبيرية والسذاجة التصويرية والسطحية الرؤيوية، لذلك ظلت الأسطورة "عاملاً جوهريًا وأساسيًا في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار رقي الحضارات الصناعية والمادية الراهنة ما زالت الأسطورة تعيش بكل نشاط وحيوية، وما زالت كما كانت دائمًا مصدرًا لإلهام الفنان والشاعر"(٢) وقد انطلق نورثروب فراي من الطراز الأسطوري (قصص عن الآلهة) والقدرات الخارقة للشخصيات في النظر للعلاقة الوثيقة بين المبادئ البنوية للأدب وبين الأساطير.(٣)

لم يقتصر تأثير الأسطورة في إنسان الحضارات القديمة فقط، لأن إنسان العصر الحديث محاصر بعلامات الخراب وأخبار القتل وحصار المادة، هذا الإنسان الذي سار بحثا عن السيطرة والتحكم في المظاهر الطبيعية، قد وجد نفسه مُسَيْطرًا بأحاسيس الاغتراب والعبث، حيث تؤطره المدينة، بهالة من القوانين والأنظمة التي تحدُّ من حرية الإنسان، وتكبل توقه إلى معانقة طبيعته السمحة التي تنشد البساطة والاطمئنان، فراحت العلاقات تتدهور وأصبح كل شيء يقاس بمعيار مادي وأضحى الإنسان متغربًا في واقعه"(٤)، بل أضحى بعيدًا عن إنسانيته، قريبًا من هوية أخرى تتميّز بالتفاهة والمادية، وحاول المبدعون "أن يجدوا في الإنسان الذي غيرته الحرب وغيرته المجتمعات الصناعية صدى بعض القيم الإنسانية الخالدة، ومن ثم عملوا على بعث بعض الأساطير... وتكتسب هذه الأساطير بُعدًا جديدًا نتيجة لعلاقة الإنسان بكل ما يحيط به، وتبين مقاومة هذا الإنسان أوخضوعه لأشكال القهر التي

تثقل حياته، وتفسح أيضًا المجال للتأمل الفلسفي"(٥)

عندما يبعثُ الإنسان المبدع لأسطورة فهويبحث عن عالم آخر مختلف، أي عالم يحقق أصوات الروح وأشواقها، ويعيد الذات إلى طبيعتها الأولى/ صفائها، وكأنه يريد أن يتنفس عطر الذاكرة بسحرها ودهشتها الأولى، بكل معاني الجلال والقداسة فيها، والانصراف عن ذاكرة راهنة، بكل معاني الكراهية والأحقاد والحركية الزائفة فيها، وهوالآخر الذي دفع الآداب الأوربية إلى التوظيف الأسطوري في الشعر والرواية والمسرح، ويكفي أن نذكر – على سبيل التمثيل فقط– البحث الجمالي للكاتب الانجليزي برنارد شوفي أسطورة بجماليون، وتوظيف الشاعر الانجليزي بيرسي شليلي لأسطورة بروميثيو، وكذلك أندريه جيد في الأدب الفرنسي، وقد تعامل مع أسطورة "أوديب"، حيث "حرص جيد منذ البداية على تحويل المأساة إلى دراما، وأباح له أشياء شتى أهمها مزج العنصر المأساوي بالحياة اليومية الأليفة، كذلك أثار جيد أديب قضية الحرية ووقف منها موقف التقي المطلق طوال الوقت، فهويرى أن الإنسان مسيّر، وبالتالي يوضع سلفًا في وضع يحول دون تصرفه بحرية، كيف يسأل إذن عن أفعاله؟ لذا يثور أوديب على كبير الكهنة عندما يدعوإلى التوبة ويتهم الآلهة بخداعه، وتطلع بالتالي إلى التحرر من سيطرتها "(٦)

تنفتح القراءة على الأسطورة الأدبية داخل نصوص أدبية تستفيد من الخصائص الأسطورية، في محاولة إبداعية لفتح النص الأدبي على عوالم الإيحاء، لذلك ظهرت اهتمامات نقدية تبحث في تأثير الأسطورة في بنية النص، وهذا للتجاذب الموجود بين الأسطورة والأدب، ولأن الأولى عنصر بنائي في الثانية، كما أنّ العلاقة لا تتوقف عند أبعاد سطحية لفظية وإنّما تمتد إلى أبعاد عميقة دلالية، بسبب المرجعية التاريخية- الواقعية المهتمة بعلاقة الأسطوري بالواقعي، وحضور الإنسان بينهما.

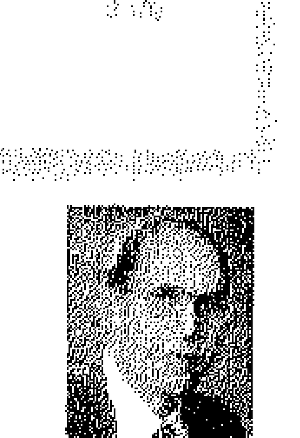
وتتضح أهمية الحضور الفني الراقي للتوظيف الأسطوري إذا عرفنا "أن الأسطورة ليست مجرد حكايات تؤلّف عَمْدًا، بل هي تعيش بالضرورة في عقل الإنسان لتقدم له حلولاً، وتعبر عن أوضاعه الاجتماعية وقيمة الخلقية، فضلاً عن حالته النفسية والذهنية الكامنة في الصلات اللاشعورية القائمة بين الأنماط العليا للحياة التي تعبر عنها الأساطير والواقع الذهني والنفسي للجماعات التي تستعمل رموز الأساطير في مواجهة مشكلات حياة غير مستقرة" (٧)، ومن ثمة فهذا العمق في العلاقة: الأسطورة / الإنسان / الواقع يقتضي العمق في التوظيف الجمالي- الدلالي للأسطورة في النص الأدبي، وهوما اهتم به النقد الأسطوري (Mythocritique)، بعد سلسلة من حلقة علمية أسهمت فيها كتابات وأفكار فلسفية ونفسية وأنثروبولوجية، بخاصة التي اهتمت بالأساطير ودورها في المجتمعات والآداب. ونحن نحاول في هذه الورقة أن نقترب من بعض آراء الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة حول العلاقة بين الشعر والأسطورة.

١- الأسطورة، الشعر وعز الدين المناصرة:

عندما نبحث في كثير من الشعر العربي المعاصر يتضح لنا تفاعل الأسطورة مع الممارسة الإبداعية الأدبية، كما يتبين دورها الاجتماعي والوجداني، وقد "أثبتت الأسطورة أنها مادة حيّة متجدّد، يغذّيها خيال البشر الذي خلقها بمضامين جديدة، وتتكوّن بلون زمان العصر الذي تبعث فيه ومكانه، والأسطورة إطار ترسم داخله هذه اللّوحة أوتلك، لكن انطلاقًا من الخطوط العريضة التي سبق أن رسمها الأسلاف"(٨) وهي الخطوة التي تقدم رؤية شاعرية للنص وتسهم في توسيع أفقه وانفتاحه على عوالم الدهشة والغرابة.

لا توسع الأسطورة الأفق الشعري فحسب، بكل كذلك الراهن الاجتماعي، فـ" الحكي الأسطوري نسيج من الوقائع الأليفة عند الإنسان التي تنتمي إلى عالمه اليومي، لكنها تنقل في الوقت نفسه بصفة دائمة هذا الواقع إلى مستوى أعلى يتعلق بالكون وبالأصول"،(٩) ولأنّ الشعر محاولة إبداعية للارتقاء بالواقع إلى فضاء تخييلي يسمو ويرتقي به ليهرب به من الماديات والساذجات ويدخله دروب الروحانية والصفاء والبراءة، فإن الاستعانة بالأسطورة تقنية تسعف الروح الشعرية، بخاصة عندما يؤمن الشاعر بأنه "لا تكمن حقيقة الأسطورة في كونها تحكي قصة مقدسة بسبب كونها على صلة بالآلهة وبكائنات تفوق الإنسان، لكن هذه الحقيقة تكمن في أمر بسيط هوأن الأسطورة لغة الإنسان، تعبر عن تجربة يعيشها في أعمق أعماق كينونته، فتكشف له معنى الأشياء غير المحدود"،(١٠) وقد استخدم الشعراء العرب الأسطورة واستفادوا من علاماتها، كما اختلفوا في مستوى التوظيف ودرجة الوعي بسحرها وبيئتها(١١). فكيف ينظر الشاعر الفلسطيني "عز الدين المناصرة" العلاقة الأسطورة بالشعر؟ وما هوموقفه من توظيف الأساطير اليونانية في الشعر العربي؟

يجب التأكيد على أن توظيف أساطير حضارات معينة يحيل على قناعة أيديولوجية، مع الاعتراف بتأثير المثاقفة وتفاعل الآداب والثقافات، فالشاعر يطمح إلى الوصول بشعره نحو فضاءات دلالية معينة، فلا يجد غير الحضور الأسطوري أداة للوصول إليها، يجب أن نعترف بهذه القناعة وما تحيل عليه من اختلاف فكري، وجداني، فـ" لكل شاعر تفهمه الخاص للمادة الأسطورية، وله ذاتيته الفنية التي تدفعه تجاه دلالات خاصة تجذبه إليها رؤيته الشعورية، كما يستهويه من إيحاءات الأسطورة التي تحلّق أجنحتها فوق حقول من المعاني "(١٢)، ومن هذا الأفق المعرفي- الشعري يمكن الانطلاق في البحث عن موقف المناصرة من جدل الأسطورة – الشعر.



لقد اختار المناصرة العودة إلى الأساطير الكنعانية بدل الأساطير الإغريقية، يعترف :" بدلاً من استعمال الأسطورة اليونانية اتجهتُ إلى التراث العربي، وفيه الكثير من الأساطير والمواقف والشخصيات التي تمثل رموزًا، وكانت ملاحظتي على الرواد أنهم يستخدمون الصور الجاهزة للأسطورة بحيث تبدو أسماء أبطال الأساطير ملصقات في القصيدة، تمامًا كالكلمات القاموسية القديمة التي تقف حجر عثرة أمام إنسياب القارئ مع القصيدة"(١٣) نستشف من هذا الموقف جملة من النقاط الأساسية في الرؤية المناصرية، شعرًا ونقدًا، وهي:

١- ينطلق المناصرة من تفضيل إبداعي

فكري للتراث الأسطوري العربي بدل الاختيار الأسطوري اليوناني الذي فضله لشعراء آخرون، بنية ورؤية.

٢- يستعين المناصرة بالأسطورة، ويتعامل معها جماليًا، عبر اللعب الفني معها، وتجاوز روحها وحقيقتها، وهو ذات موقفه عندما يتعامل مع التاريخ، فلا يبحث عن التطابق مع دقة هذا التاريخ لكنه يسعى لإعادة إنتاجه، إنه يرفض الأسطورة/ الجاهز ويؤسّس الأسطورة / الخرق.

ينطلق ذلك الوعي من التجارب الشخصية ومن ذاكرة المناصرة الإنسان، أي من خلال العودة إلى ذاكرة الوطن الفلسطيني، وهنا يتداخل الأسطوري مع الواقعي، ويخترق المبدع- الناقد الراهن والحكاية الشعبية والفلكلور الفلسطيني، في محاولة لمكاشفة عوالم الرمز، نقرأ له هذا الموقف الإبداعي النقدي: "إن الرمز كان يعني بالنسبة لي خلق جو ملحمي وأسطوري من خلال خلق تناقض بين الماضي والحاضر، أنا لم أكن أبحث في محاولة نقل تجربتي مع تلك الآثار الكنعانية المحيطة بقريتي، كنتُ أبحث عن نقل دهشتي التي يثيرها تجاوز نقيضين".(١٤)



هذين النقيضين – في الحقيقة- لا يثيران المناصرة فحسب بل كل مبدع في عصر التكنولوجيا والمعلومات، إنهما الموروث من جهة والحرية التكنولوجية من جهة أخرى، وبينهما يجتهد الإنسان (المبدع) بحثًا عن جوهره/روحه، وفي محاولة للعودة- كما أكدنا سابقًا إلى إنسانيته، ولو عبر الرمز، وداخل الكتابة الشعرية، و"هكذا تلتقي الأسطورة والشعر، ذلك أن الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجة الإنسانية ويمثلان نوعًا واحدًا من البنية الرمزية، حيث إنّ كليهما انتصار للخيال على الواقع، أوتجاوز للواقع المخيف إلى بناء واقع جديد متوائم مع النفس البشرية وآمالها المشرقة".(١٥) وهذا الواقع الجديد يفتح المشهد الإنساني على أنوار روحانية، ينبض فيها القلب محبة وطمأنينة (بالمفهوم الديني)، وينفتح في ظلها الفكر على لحظات التأمل الفلسفي وتجليات القراءة المعنوية، بعيدًا عن قراءة المادية، أي الحكم وفق خلفية ميتافيزيقية لكل موقف أوسلوك إنساني، وليس وفق خلفية حسية، بما فيها من بساطة/ آنية، سذاجة، فراغ...

٢- رسالة التوظيف الأسطوري

في سياق معرفي آخر، يدافع المناصرة عن رسالة التوظيف الأسطوري في البنية والرؤية الشعريتين، فحسبه نحن "بحاجة للأسْطرة في وجه جفاف الخيال العلمي، ونحن بحاجة إلى لغة رعوية زراعية حديثة تخفّف قليلا من قسوة التسليع والاستهلاك في عصر ثورة الاتصالات التي لم نستفد منها نحن في العالم السادس، بل أصبحنا عبيدًا لها".(١٦) يمكن أن نكشف رؤية المناصرة المغايرة عبر هذا التصريح / الرؤية، فهويرى العصر الاستهلاكي، بل ويجد الحرية الإنسانية في هذه الخلفية، مقابل العبودية في هذا العصر، لذلك يحقق الإنسان هذه الهوية التحررية من خلال الدفء الأسطوري وتتأكد هذه الهوية (الجديدة / القديمة) عبر الممارسة الشعرية، هربًا من الآتي والواقعي.

وكأنّ الإنسان- الشاعر يحقق طموحين: ينفلت من قيد الواقع ويرتقي بالشعر، حيث "يقوم الأسطوري بإيجاد الشعري وتوجيهه نحوذرى تعبيرية لا يطالها بمفرده، إذ بدونه تصبح الكتابة إمّا نوعًا من التبكي المجاني على الذات، أونوعًا من الحماسة الصاخبة الهدّارة"(١٧)، لكن المناصرة ينطلق من ذلك الأسطوري الذي يأتيه من خلفية حضارية كنعانية وليست يونانية، كما يأتيه من التراث العربي لا التراث اليوناني، فالأول بديل للثاني- رغم أن هذا الثاني لا يختفي نهائيًا عن شعر المناصرة فهويظهر من حين إلى آخر.

يتأسّس الوعي المناصري على عناق الموروث العربي، والتفاعل مع معطياته ودلالاته ورموزه، لذلك نجده يوظّف – شعريًا- امرأ القيس و"وجد المناصرة في ملامح تجربة امرئ القيس الشاعر – بكل أبعادها- ما يحمل أدق ملامح تجربته هوالحياتية والوجدانية التي تتعلق فيها أبعاد مأساة الملك الضليل الخمسة: اللامبالاة واللهو، الضياع والتشرد، والبكاء الموتور، والسّعي وراء التأثر والهزيمة"(١٨) لذلك نجده يُؤسْطر هذه الشخصية التراثية، وينطلق نحو الزمن الجاهلي ليقرأ الراهن العربي، لأن الذاكرة لا تنفصل عن معطيات الحاضر، ولم يقتصر الموقف المناصري على هذا النموذج التراثي، بل تجاوزه نحوالنموذج الأقدم زمنًا، ودافع عن "الكنعنة" وهي عنده " لا تعني الأحادية بل هي رمز وواقع وتاريخ جميعًا، إنّها رفضٌ الإقليمية وداعية للالتصاق بالأرض وحتى مسألة المحلية إنها طريق للعالمية، هكذا الكنعانية تأتي لتكون طريقًا للإنسان الآخر"(١٩)

٣- البعد الجمالي للتوظيف الأسطوري:

يؤكد المناصرة على أهمية الانزياح في الشعر، بخاصة عند التوظيف الأسطوري، فكل كلمة تتخذ أبعادًا ترميزية، وهو موقف يسانده الموقف النقدي المدافع عن شعرية الكتابة الأدبية، وتزداد القناعة رسوخًا في الكتابة الشعرية، حيث "تتلبّس الأشياء والموجودات بأبعادها الرمزية التي كانت تملأها حياة، حالما تحضر في النص الشعري، وإذا بالكلمات تنتفض في مواضعها، فإذا احتلت كلمة ما موضعًا في النص يسابقها إليه بعدها الرمزي، ويحضر في شكل هالة دلالية تحيط بتلك الكلمة التي استدعت تلك الأبعاد من أغوار الذات".(٢٠) وقد اشترط المناصرة لتوظيف الأسطورة واستخدام الرموز التراثية شرطين:

- أن يتم ذلك بعفوية، أي منبعثًا من روح الفنان الشاعر.
- أن يندمج التوظيف الأسطوري في جسد النص الشعري، فلا يكون ملصقًا ومقحمًا.(٢١)

وإذا تحقق الشرطان، أمكن للمبدع أن يصل إلى غاية التوظيف كما يراه المناصرة، أي التعبير عن الصدام الروحي بين الذات الإنسانية وإشكالات العصر الاستهلاكي- التكنولوجي، وكأنّ المناصرة يحتمي بالفضاء الميثولوجي ليحميه من همجية حاضرة أو"إرهاب الحاضر غير الموثوق"(٢٢) على تعبيره لكن المناصرة لا يجد الحماية والمهرب في الأساطير فقط، وإنما عبر أسْطرة اليومي والشعبي والتاريخي أيضًا، وجسّده عبر مختلف دواوينه الشعرية، كما وجده مَعْلمًا من معالم الحداثة

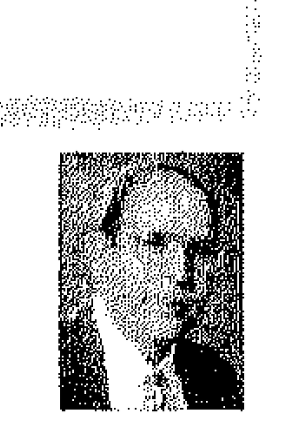
الشعرية، هذه الحداثة التي لا تنفصل عن الذات/ الذاكرة عند المناصرة.

ومن ثمة كأنه يؤسّس للممارسة الشعرية الحداثية الرعوية، فإذا كنا "نستطيع أن نكشف في الأسطورة ضربًا من الصياغة الإنسانية للإجابة عن أسئلة الوجود، وهي بذلك تضرب في البدايات الأولى لتاريخ الإنسان... الأمر الذي أتاح لها نوعًا من الخلود في الذاكرة الإنسانية خلودًا يعبر عن جواز تكرار السؤال الوجودي ذاته، ويكون اللّجوء إلى الأسطورة هو ذاته الحل الراهن له"(٢٣)، فإن المناصرة لا يكتفي بالعودة إليها بحثًا عن أجوبة الأسئلة الإنسانية، وإنما يعود- كذلك- إلى الأبعاد الشعبية والتاريخية في الذاكرة العربية والإنسانية، بالإضافة إلى أسْطَرة اليومي والعادي في الأرض الفلسطينية، لأنّ الموروث الشعبي الفلسطيني يُشكل جزءًا مهماً من حياته الروحية ومن ذاكرة عائلته. يقول " الموروث لديَّ محاولة انتماء دائمة، ومحاولة تواصل ومحاولة لنفي التشتت، ومن هنا فاستخدام الموروث في شعري يعني دائمًا بنية مضادة للواقع، وهو أيضًا محاولة لخلق تواصل مع التاريخي بما يساهم في إعادة لَمْلَمَة أجزاء الصورة المبعثرة للشخصية الفلسطينية...كان لابد من التقاط جوهر الموروث كحافز عاطفي عقلاني جدلي في علاقته بالواقع المعاصر"(٢٤)، وهذا الموروث حضر كمًّا وكيفًا عند المناصرة لدرجة اعتبر فيها مؤسس الشعر الحضاري الكنعاني، هذا الشعر الذي هرب من خلاله المناصرة من شعارات "شعر المقاومة الفلسطينية" منذ منتصف الستينات من القرن العشرين، ودخل في أجواء أسطورية عربية وأخرى من فضاء أسْطرة اليومي، وتجلّى ذلك من خلال توظيفه رمز "جفرا"، وهي مزيج من الموروث الشعبي والوقائع الحقيقية بأسلوب ملحمي، وكذلك ضمن محاولة كتابة شعرية التاريخ في ديوان "كنعانيادا".

تأكيدًا للرؤية السابقة واستمرارًا مع التفاعل الإسلامي- المسيحي في فلسطين، يقول المناصرة: " هذا كله دفعني للتفكير مبكرًا بعنصر أساسي في الهوية الفلسطينية وهو الجذور الكنعانية قبل الإسلام، لقد بدأ الأمر عندي في منتصف الستينات عندما لاحظت انسياب الرموز والأساطير الكنعانية في قصائدي بصورة تلقائية، فتذكرت أن العمالقة الكنعانيين أقاموا حضارتهم الأولى في جبل الخليل ثم انطلقوا نحوالساحل الفلسطيني".(٢٥) فالأرض الفلسطينية هي جذر الحضارة الكنعانية بكل ما فيها من موروث شعبي وأساطيري، والموقف المناصري يدافع عنها بقوة، لدرجة أضحى صوته الإبداعي- النقدي- متميزًا في الثقافة العربية، من خلال هذا الدفاع عن الجذر الكنعاني، وهذا رغم أنه يمتلك علاقات حميمية مع الأبعاد التاريخية والجغرافية لكثير من الأمكنة العربية.(٢٦) وهذه الهوية الشعرية التراثية – الأسطورية يمكن التعمق فيها بقراءة شعر المناصرة.

---

* باحث وأكاديمي من الجزائر



الهوامش:

(١)-انظر: S iganos Andrés": La mythode du minataure. presses de France. PUF Galimard, Paris، ١٩٩٣، P٢٣..

(٢)- انظر نور شروب فراي: تشريح النقد، ت محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب يحيا ١٩٩١، ص ١٩٦.

(٣)- محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، سراس للنشر، تونس، ط١، ١٩٩٢، ص ١٣٢

(٤)عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب،دار الرائد العربي،لبنان،ط١٩٨٤، ص ١٩.

(٥)- سامية أسعد: الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، عالم مجلة الفكر، المجلد ١٦، العدد ٣، تصدر عن وزارة الإعلام، الكويت، أكتوبر / ديسمبر ١٩٨٥، ص ١١٤.

(٦)- المرجع نفسه، ص ١٢٠.

(٧)- أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلامي،سينا للنشر، مصر، ط١، ١٩٩٥، ص ٢٥٨

(٨)- سامية أسعد: الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة عالم الفكر، ص ١٣٣.

(٩)- ميشال ميسلان: الأسطورة والمقدس، ت: نزار حبوبة، مجلة كتابات معاصرة، عدد ٥٣، لبنان، المجلد ١٤، حزيران- تموز ٢٠٠٤، ص ٨٤.

(١٠)- ميشال مسيلان: الأسطورة والمقدس، ص ٨٥.

(١١)- للتوسع انظر: عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، ص ٢٥ وما بعدها. ويوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ج٢، دار الآداب، لبنان، ١٩٩٤، ط١، ص ٤٥ وما بعدها

(١٢)- رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، نشأة المعارف، مصر، ١٩٨٥، ص ٢٩٩.

(١٣)- عز الدين المناصرة: شاعرية التاريخ والأمكنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،٢٠٠٠، ص ٥٠٧٣

(١٤)- المرجع نفسه،ص٧٥

(١٥)-مصطفى عبد الشافي الشوري: الشعر الجاهلي، تفسير أسطوري، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط١، ١٩٩٦، ص ٨٢.

(١٦)- عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري،مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة،اتحاد الكتاب العرب، الأردن،ط١، ١٩٩٥، ص ٣٨٩.

(١٧)- محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية (إطلالة على مدار الرعب)، الدار التونسية للنشر، تونس، ط١، ١٩٩٢، ص ٦٢.

(١٨)- علي عشري زايد: امرؤ القيس الكنعاني (أقنعة الملك الضليل في ديوان يا عنب الخليل) ضمن كتاب: امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، إعداد عبد الله رضوان، ص ٤٨.

(١٩)- عز الدين المناصرة: شاعرية التاريخ والأمكنة، ص ١٩٩.

(٢٠)- محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية: ص ١٦٩.

(٢١)- المرجع نفسه، ص ٣١٤.

(٢٢)- عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، ص ٣٩٠.

(٢٣)- محمد فكري الجزارّ: الخطاب الشعري عند محمود درويش: إشراك للنشر، مصر، ط١، ٢٠٠١، ص ٢٦٠.

(٢٤)- عز الدين المناصرة: شاعرية التاريخ والأمكنة، ص ٦٦٤.

(٢٥)- المرجع نفسه، ص ٣١٤.

(٢٦)- عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، ص ٣٩٠.

شعرية الوجع والعتاقة في ديوان "يتبعني.. صفير القصب" للشاعر محمد بودويك

عبد الرحمن التمارة *



١-في البدء..

يعبِّر التعريف التراثي للشعر -كلام موزون مقفى دال على معنى- عن وعي قوي بأهمية التعالق التفاعلي بين كل العناصر البانية للكتابة الشعرية، ويؤكد على أن الشعر بنية من العناصر المتفاعلة؛ مما جعل الشعرية توجه العناية صوب البحث في كيفية اشتغال تلك العناصر المتشابكة، وتقر بأن ما يميز النص الشعري هو"خصيصة علائقية"(١) تجعله متبلورا عبر "علاقة جدلية بين الحضور والغياب"(٢). من هنا نحاول الاقتراب من ديوان الشاعر محمد بودويك "يتبعني.. صفير القصب"(٣) لنرى كيف اكتسب شاعريته انطلاقا من زاويتي الدلالة الغائبة واللغة الحاضرة.

٢-في شعرية الوجع..

إذا انطلقنا من كون الدلالة في النصوص الشعرية -والإبداعية عموما- تتأسس على مبدأ المهيمنة بلغة "جاكوبسون"؛ حيث المهيمنة "تتحدد باعتبارها فنا لغويا وتراتبية للقيم الشعرية التي تتغير أسبابها"(٤)، لتبين أن بنية الديوان الدلالية تهيمن عليها "شعرية الوجع". فما هي صور وقضايا هذا الوجع الشعري؟

تجدر الإشارة إلى أن الوجع الشعري يمتلك تاريخا ليس بالقصير، فقديما صرح "الفرزدق" بتماثل وجع "نزع الضرس" بوجع قول "بيت شعري". إنه تصريح يصب في تفسير "الوجع الإنتاجي" والظروف المتحكمة في تبلور النص الشعري، لكن ما نقصده في هذا السياق هو"الوجع" باعتباره "بنية موضوعاتية" تؤطر الديوان، وتحدد افقه الدلالي العام.

ولن نحتاج للتذكير إلى أن شعرية الوجع سجلت حضورا كثيفا في التجربة الشعرية المعاصرة، كما هو شأن تجربة "السياب" مثلا في مرحلة مرضه.

يشتغل الوجع في النصوص الشعرية لديوان "يتبعني.. صفير القصب" للشاعر محمد بودويك ضمن بنية رمزية قوامها التدفق الدلالي من عدة مكونات نصية، والانفتاح على عوالم دلالية متنوعة. هكذا، يتضمن "استهلال" الديوان عدة ملفوظات تعبر عن الوجع أوتحيل عليه:

(آخ من وجع الناي/ يسترجع الناي حين يبوح بأوجاعه/ضربة الفأس في القصب الحي...) (ص،٣).

يتضح أن بنية التكرار

اللفظي (مفرد/وجع، وجمع/أوجاع) والصوتي (تجنيس صوتي/ وجع-أوجاع) تدعم تمركز دلالة الوجع، وتوحي بتشكلها البؤري في بنية الديوان ككل؛ ويبدو الوجع -هنا- مقترنا بسيرورة تواصلية بين نافخ في ناي يرسل ألحانا شجية، وبين مستمع للصوت الشجي الذي يقلب الأحزان ويدخل في متاهات فكرية ونفسية مثيرة. وتحيل البنية العميقة للاستهلال على دور النسيان والتذكر في تقليب مواجع الإنسان، وفتح الكثير من مقاماته التواصلية على الأزمة والحزن.

وفي سياق رؤيا التواصل التفاعلي مع الذات والمحيط تتلبس الذات الشاعرة بالوجع؛ لأن النسيان يفجر البكاء، ويحطم كل إحساس بالتحرر والحرية، فتخال الذات نفسها سجينة بين حيطان تكاد تنطبق عليها:

يهب النسيان

كنثيث البخار على كتفي...

أبكي..

فتبكي النواقيس البعيدة

ويتدلى السقف

على الجدارْ (ص،٧).

ويتضخم هذا الإحساس بالاختناق، باعتباره وجعا نفسيا، حينما تجد الذات الشاعرة نفسها في غابات من الإسمنت؛ حيث تغيب النقاوة والنضارة، وتنتشر الرتابة والتشابه الممل بين الأشياء، وتتعثر الخطوات نحو عوالم الكينونة المادية والمعنوية، مما يجعل الذات الشاعرة ترفل في الوجع بكل أنواعه، بعدما كانت متمتعة بعوالم فردوسية في فضاء ما قبل الرحيل صوب المدن المكتظة والمختنقة:

أنا حاطب ليلْ

طردت من عدن

إلى مدن مصبرات كالقوارير

عطرها حبيس

ونعناعها حش في الظلام

أزحف كالحباحب

منذ قرنين

إلى الترعة الغامقة

وما وصلت. (ص،١١-١٢).

يتضح أن الشاعر يعبر بعمق فني عن الأزمة النفسية والفكرية التي تواجه الإنسان المفصول عن أصوله الأولى، فتبدو الأشياء والفضاءات والمحيط منابع للوجع والقلق لأنها تكرس الرتابة والملل. وفي ظل هذا الوضع، تواجه الذات الشاعرة أزماتها بمنطق الإبداع؛ حيث يتحول كل إحساس بالوجع المادي أو المعنوي إلى وقود يضخ القوة في الذات ويدفعها للاستمرار في المسير، بل يصبح الشعر أداة لجعل الذات تحول خرابها النفسي إلى امتلاء بالرؤى والأفكار التي تضيء لها مسارها الوجودي:

لكن قلبي قرص أرجواني

تتواثب فيه نيران الأزلْ

زئيرها مرشدي

ونشيقها الفاغم الذي

يهب من كل الجهات

قائدي إلى منارات الفتق والتخاريم. (ص،١٢-١٣).

يبدو الشعر -هنا- إحساسا داخليا يرفع الذات الشاعرة إلى مقام التأمل الصوفي، ويغدو معركة كلامية خاصة داخل روح الشاعر ووجدانه غايتها إرشاده إلى مقامات اللانهائي؛ حيث تخترق الذات حواجز الوجع، وتكسر همومها وأحزانها ببهاء القول الشعري المتدفق من كل جهات الروح. فيصير الشعر وصفة جمالية تحارب الاستهجان والرداءة، وتمنح الذات المبدعة والقارئة مفاتيح الانفصال عن عوالم الواقع الآسن، والاتصال بفضاءات الحلم الشفيف.

> **في سياق رؤيا التواصل التفاعلي مع الذات والمحيط تتلبس الذات الشاعرة بالوجع؛ لأن النسيان يفجر البكاء، ويحطم كل إحساس بالتحرر والحرية**

وتأكيدا على الوعي الجمالي القائم على انبعاث الشعر من الوجع، يؤسس الشاعر كينونته الذاتية/الأنا على تقاطب الأضداد؛ حيث الذات الشاعرة متصلة بالوجع بكل امتداداته (سليل السواد)، وهو اتصال منتج لأنه يشكل الوقود الداخلي للذات الشاعرة كي تبوح وتبدع، لكن خارج منطق التباكي المباشر الذي يطمس جمالية الشعر ويشوه فنيته:

أخرج اللسان وأقول:

إليك عني أيها الفاضح

أنا ابن المحار

وسليل السواد. (ص،١٧).

ويتوحد الوجع بالذات الشاعرة حينما تجد نفسها على مشارف التيه، فيمتلئ طريق البحث عن التوازن -بكل معانيه النفسية والفكرية والاجتماعية- بالعراقيل والحواجز، مما يجعل الذات تخطىء سبلها المفضية إلى العدم؛ فيصير التعثر قدر كل ذات لا تجد طريقا مفضيا للوجهة التي ترغب فيها، كما يصير رمزا للبحث الدؤوب للإنسان عن حلول للإكراهات التي تواجهه في مساره الحياتي، وتعبيرا عن الرغبة القوية في ميل الشعراء -والمبدعين عموما- إلى عوالم الحلم والتخييل، والعودة إلى أصول النقاء والفطرة والسكينة والوحدة (الرحم):

أبغي محجة ندية

أبغي رحم الأرض

تلعثم خطوي... (ص،٣٢).



وتهتف الذات الشاعرة بالوجع حينما تدرك أنه قدر محتوم، بيد أنه هتاف التطهر والتطهير؛ لأن الاعتراف بالمعاناة خطوة هامة لتجاوزها. لهذا في سياق شعرية الاعتراف بالوجع "هتاف الشجن"/ص٣٩، يبدوالشاعر وكأنه يحين - في علاقته بشجونه- مبدأ التطهير الأرسطي، الذي سينتج لاحقا الرؤية المريحة، وينشر رداء الراحة فوق الذات بدل قمصان التعب، يقول:

شجوني

قمصان أرق

وجفني يرف

من قذى

خراب به

الخراب نعق. (ص،٤٠).

يؤكد التقارب الدلالي للمفردات: شجون، أرق، خراب، أن الذات الشاعرة توجد في مقام الاعتراف بالوجع الذي داهم نفسيتها وأفكارها ورؤيتها... ويتآلف مقام الاعتراف مع وضعية الشعور بكينونة التلاشي، فتتجلى الذات مليئة بمشاعر الانتهاء وتلاشي النضارة، وبأحاسيس التقادم والاستهداف؛ حيث تبدوالذات الشاعرة متجهة نحوحتفها لأنها متهالكة على مشارف الزمن، وماثلة أمام خصوم يستهدفونها ماديا ومعنويا:

كم مرة

أطفوعلى سطح الصمت

كزهرة ميتة

أومركب عتيق

يأوي سماء القرصان.. (ص،٥٤).

وتعلن صيغة الدهشة والتعجب عن مداهمة القلق/الوجع للذات الشاعرة، بما هي صيغة تعبر عن السخرية من قدر ذات تكبلها مشاعر القلق والاضطراب النفسي. ويتخذ الشاعر الصورة التشبيهية آلية فنية لرصد القلق والوجع النفسي الذي يلف الذات في صورة مفارقة؛ فالذات الشاعرة تدرك أنها تعاني من اضطراب نفسي، بيد أنها توهم نفسها أنها فقط على مشارف التماثل مع هذه الوضعية. مما يجعل الصورة الفنية -هنا- تعبر رمزيا عن رغبة كل إنسان في تجاوز أزماته عبر تغليب منطق الإحساس بالراحة بدل تفعيل الشعور بالقلق، يقول الشاعر:

أواه.. !!

كأن في القرارة صليلا...

كأن فيها شجنا... (ص،٧٢-٧٣).

وتماشيا مع الرؤية الجمالية القائمة على الاندهاش والدهشة من لسعة الوجع وتراكمه الغريب، يعتمد الشاعر أسلوب الاستفهام منطلقا فنيا ليبرز العراقيل التي تجابه الذات في سيرورتها؛ حيث يواجهها الوجل بكل ألوانه، والتيه بمختلف أنواعه، فتخال الذات الشاعرة واقفة على حافة المفارقة، لأن ما يبدولها مثيرا ومدنسا يتحول في حينه عاديا ومقدسا، يقول الشاعر:

لماذا الطريق

غائض في الخوف

خاشر في الضجيج السحيق والعزيف..

وزجل الخلخال المترجرج

تحت الردف: شهقة وصلاة ؟ (ص،٧٨).

وينهي الشاعر الديوان على إيقاع رسم صورة موغلة في التيه، فيتحول الوجع إلى أداة تكرس غياب الوعي بالذات: لأن تمثل الذات ورصد صورتها الحقيقية في بنية التفكير تبدو منعدمة، فتميل تلقائيا إلى البحث عنها في عيون الآخرين؛ مما يولد الإحساس بالضعف والوهن، ويحين الألم المصاحب للذات منذ وعيها ببداية تشكل كينونتها المضطهدة في الزمان والمكان:

فحتى في الضوء لا نرى أنفسنا

وإذ نتلهف بكل ما أوتينا من وهن

على رؤيتنا في المرآة،

نستأنف صراخ الماضي

كأننا اندفعنا خارج المغارة

حفاة

من دون قابلة

من دون يد حانية... (ص،٩٠).

يؤكد التقارب الدلالي للمفردات: شجون، أرق، خراب، أن الذات الشاعرة توجد في مقام الاعتراف بالوجع الذي داهم نفسيتها وأفكارها ورؤيتها...

٣-في شعرية العتاقة..

تعتبر اللغة الشعرية، من حيث بنيتها المعجمية، من القضايا المثيرة للانتباه في ديوان الشاعر محمد بودويك "يتبعني.. صفير القصب"، وفي مجمل شعره. فمما لاشك فيه أن اللغة تعد عنصرا فنيا ومكونا بانيا في الشعر؛ لأن الشعر هواشتغال باللغة وعليها،

لذلك يرى "هـ. ميشونيك" أن "القصيدة هي أحد أشكال الحياة، وقد تحولت عن طريق اللغة"(٥). هكذا فالحياة التي يلتقطها الشاعر محمد بودويك تتم عبر معجم لغوي قوامه العمق الدلالي والانتقاء الفني؛ حيث نلحظ استثمار ما يمكن تسميته بـ"شعرية العتاقة" التي تسجل حضورها في كثير من التجارب الشعرية المعاصرة(٦)، لكن ليست العتاقة المتكلسة والجامدة، بل عتاقة الانطلاق والحيوية الدلالية. لهذا فالمفردات المعجمية من قبيل: دفشته، الرواهش، شميم، السمسق، غرثان، الأبواغ، تكبكبني...إلخ، قد تجعل النص ينتج كثافة دلالية قد تفضي إلى الغموض، بيد أنها تضع القارئ في سياق شعري لا يؤمن بالمهادنة ودغدغة العواطف، بل تجبره على التدبر والتأمل؛ خاصة وأن الشعر لا يؤمن إلا بالإيحاء والرمز. مما يجعل المفردات العتيقة التي تخترق الكثير من نصوص الديوان تؤسس لـ"شعرية المعرفة"؛ لأن القارئ سيكون مضطرا بين الحين والآخر إلى التسلح بقواميسه وإلا ألتبست عليه العوالم الدلالية لبعض القصائد، مما يساهم في تعميق الوعي المعجمي بالكثير من المفردات. فيغدوالمتخيل الشعري في الديوان منفتحا على شعرية العتاقة في سياق معرفي، مما يكسب النص الشعري بعدا جماليا ودلاليا؛ يجد الأول تجليه البارز في القدرة على بلورة شعرية الفكر والمعرفة، ويتمظهر الثاني في تفعيل شعرية التواصل -بكل حمولته الرمزية- بين الماضي والحاضر. هكذا، فعلى المستوى المعجمي تفرز شعرية العتاقة نصا شعريا يسقط الشرط الزمني الفاصل بين لحظتين مفارقتين؛ حيث تبدوقصائد الديوان فضاءات نصية متفلتة من قبضة التنميط الزمني، ما دامت تتفاعل بداخله مفردات تراثية قديمة، وأخرى حديثة معاصرة. جاء في قصيدة "ضجيج الحرير":

شعرية العتاقة تجعل القارئ يدرك أن الكتابة الشعرية "صناعة" فنية تساهم فيها اللغة الحديثة و"القديمة"

-قلت بسؤدد المليكة

وشاهق عنق أملودْ:

"أحرقتك رمضاء الظهيرة

في الفستان الساتان

والقميص المهفهف

أتدري ؟

كل خيط فيه، لهب

ورفرفة وأغانٌ" (ص، ٣١).

أما على المستوى الدلالي فشعرية العتاقة تجعل التشفير الشعري يوحي برغبة الشاعر "محمد بودويك" في الدفع بالحداثة الشعرية إلى الأقصى؛ بما هي حداثة ولودة ومنتجة، لأنها تشتغل داخل جغرافيتين ثقافيتين، تراثية ماضوية وحديثة معاصرة. تعبر الثانية عن انخراط في الواقع المعاصر وفهم تحولاته الفكرية والفنية، وتدل الأولى على إدراج أعلام شعرية فاعلة في المشهد التراثي العربي؛ إدراج إعجاب وتقدير ناتج عن قوتها الإبداعية التي مكنتها من إحداث شرخ في سيرورة المنجز الشعري العربي التراثي:

شكرا للثلج الذي

...

رقص المواقد والغجر

هيج الحب والبن

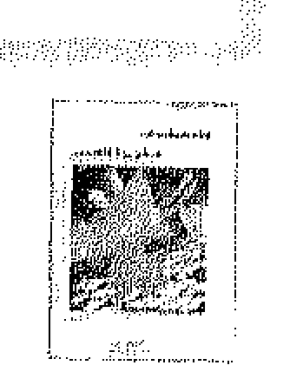
كتب "الحماسة"

بأنامل السحر في الديجور

شكرا للثلج الذي

استبقاك يا أبا تمام. (ص،٦١-٦٢).

هكذا، فشعرية العتاقة تجعل القارئ يدرك أن الكتابة الشعرية "صناعة" فنية تساهم فيها اللغة الحديثة و"القديمة"، وأن الكثير من المفردات اليومية تظل عاجزة عن أداء مهمتها الفنية والدلالية، كما تجعله يدرك تنوع المقروء الشعري لدى الشاعر، الذي يتأرجح بين المقروء التراثي والحديث.



---

* أكاديمي من المغرب

الهوامش:

١-كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص: ١٤.

٢-نفسه، ص: ١٩.

٣-محمد بودويك، يتبعني.. صفير القصب، شعر، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، ط١، ٢٠٠٣، وأرقام الصفحات في المقال التي لا تحيل على الهوامش هي صفحات الديوان.

٤- Roman JAKOBSON، Huit qustione de poétique،éd Seuil، ١٩٧٧، p: ٧٩.

٥-حوار مع الشاعر الفرنسي هنري ميشونيك، ترجمة خالد النجار،نزوى،العدد٣١،يوليو٢٠٠٢، ص: ١٥٠.

٦-تتضح معالم هذه الشعرية بشكل قوي في المشهد الشعري المعاصر، على سبيل التمثيل، عند الشاعر والروائي السوري "سليم بركات"، سواء في نصوصه الشعرية أوالروائية.

التعب اليومي

محمود سليمان *

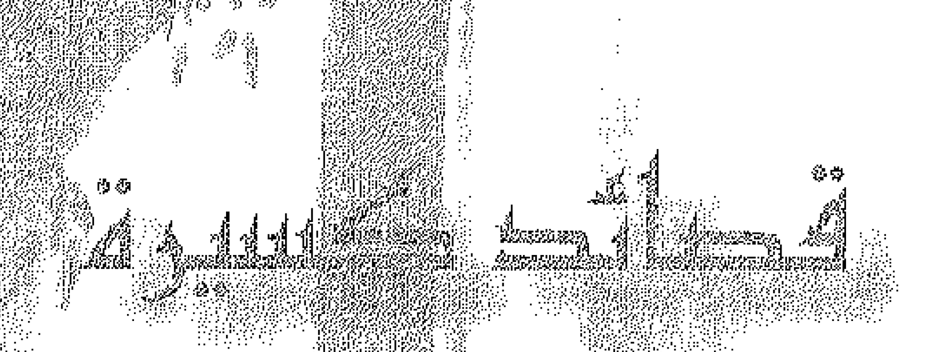
مفتتح

في الليل
البيوتُ تداري وهجها
والطريقْ
ولا زلت أعرفُ
كيف أهيئ ضحكتي
للنجومْ
في الليل
تدخلني القصيدة
ثم تكتبني
وتتركني
أعد الشاي للماضي
وللعمر الذي ولى
ولم يقرأ
تـ
فـ
ا
صـ
يـ
لـ
ي .
القصيدة

ما يُقلقني
والعمرُ كطائرةٍ ورقيه
تقذفهُ الريحُ
لوجهِ الريحْ
والتعبُ اليومي
لكراسات المنفى
والأشياءُ .....
إلى اللاشيء
ما يقلقني
وأنا كالطيرْ

استنشق أياماً
أُدخلها
أُشعلها بالرغبةِ
بالألفة
بجديد أَملُهُ
.... تشعلني
بسماءٍ أخرى
وبيوتٍ
لا يسكنُها الطير
....
....
ما
يقلقني
والغرقى يحتسبون
الغيمَ صديقاً
والخوف صديقاً
وأنا بينهما
متكئٌ
أتهيأ للحزنِ
بلا أسماءْ
أو أحلامٌ
أو أصحابْ
ما يقلقني
والعمرُ
العمرُ كطائرةٍ
و
ر
قـ
يـ
ه
يشبكها الوقتُ
فتمضي
وتسافرُ في محضِ هباءٍ
لا يبقي من عمرٍ
لا يألفهُ الشارعٌ
ولا يشربهُ النادل
غير الريح
تداعبُ
طائرةً أخرى
وخيوطاً أخرى
.... في الأفق
"""""""""بلا أسماء.°

* شاعر من مصر



قصائد قصيرة

عزت الطيري *

1

وكانت ارتعاشة الحياة
فى خدها شقائق النعمانْ
فى قلبها فتى
شقيقُ روحها
مُذ شقّ صدرَها
دبيبُ عشقهِ
وشقشقتْ
طيورُ عشقِها
ًفلانْ
فى خدها شقائقٌ
فى قلبهِ حدائقٌ
وفى صحائفِ الربيعِ
موسمٌ
ولوحةٌ
وقصةٌ
لم تكتملْ فصولها
لحلوة حسناءَ
كانت المدى
لروح ذلك الفتى
وكانَت ارتعاشةَ الحياةِ
فى عيونه
وكان

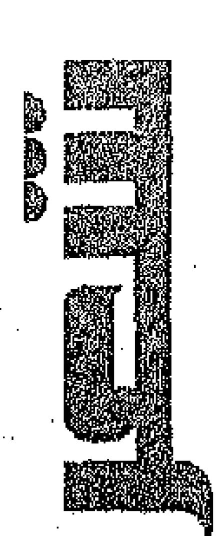
2

ليس من طبعه
ليس من طبعه
أن يغازل عصفورةً
فوق شباك أحلامه
أشعلت وجدهُ بالغناء
ويتابع غيما غوى
ومضى نحو بيدائهِ
ليقيم ولائمَ من مطرٍ
وموائد
من كستناء
يسامر نجمًا أوى
نحو أعشاش فضتهِ
في السماءْ
ليس من طبعهِ
أن يخطط فوقَ كراريسهِ
شجراً
ثم يُجلسُ تحت غصون
مباهجهِ
ولدا طيبا
وفتاةً مدججةً
بالهوى
ويزفهما
ثم يخفي كراريسهُ
عن عيون تراقبُ لوحتَهُ
منذُ أول ظلٍ
وتنهيدةٍ
وإلى ما تبقى
من الفرح الشجري
على باب بيتهما
في النسيم
وآخر زغرودة
في المساء !!

3

أسوِّرها بزهور
في كل صباحٍ
أحصي
كل مدائن حزني
وأسوّرها
بزهور
وسياج فضي
وحنينٍ طاغٍ
أُطلقُ
كل طيوري
كي تصدح بنشيدٍ
ما
وأنادي يا
ما
يا هذا الدائر
في دوران الساقية العطشي
لمياه
والماء جميل
بين يديها
والساقية تئنُّ
من الظمأ القاتل
والظمأ القاتلُ

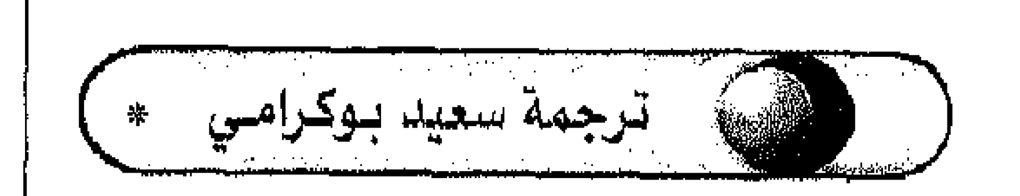
يتمادى
يا هذا العابر أمكنةً
وبلادا
هب لي ماءً
لا يتجمد في
أوردة الحقل
ولا يتحول مرا
وقتادا
هب لي أغنية
أعزفها
أعيادا ..... أعيادا
هب لي ، إني المشنوق
بحبل مودته
والمعتصم على أبواب الريح
غبارا ....
ورمادا ....



* شاعر من مصر

الحياة الشاقة للتمثلات الذهنية

جان فرنسوا دوروتي



إن عالمنا الذهني مشكل من التمثلات. فمن فكرة بسيطة عن فريق كرة قدم الى صورة معقدة عن عقيدة أو مذهب. تشتغل التمثلات ببعض القواعد التي توجه أفعالنا للتواصل والانتماء للآخرين أو الانفصال ونبذ الآخرين بل إن أغلب الصراعات الدائرة الآن بين طرف وطرف آخر كيفما كانت نوعية هذا الصراع صغيرا أو كبيرا تافها أو مهما هو نتيجة حتمية لمجموعة من التمثلات الذهنية. في هذه الدراسة المهمة يحاول جان فرنسوا دروتي تحديد بعض القواعد التنظيمية والعلمية التي تصنع الأدوات الأساسية للتفكير والتخيل والسلوك.

ما هو الشيء المشترك بين الهامبورغر ويسوع والضفدعة الصغيرة؟

هل لأنهم يؤكلون ثلاثتهم ١)) أم لأنهم يتوفرون على خاصيات مشتركة أخرى؟

من جهة أخرى ما هو القاسم المشترك بين الدببة المزغبة. الشيزوفرينيا. برج إيفل. الرقم سبعة. بابا نويل. أو الوجودية؟

كل هذه الأسماء تستدعي في الذاكرة أشياء ما: صورة، ذكرى، استيهامات، فكرة غامضة تقريبا.

باختصار كل شيء ينوجد تتحكم فيه التمثلات الذهنية.

في علم النفس تعرّف التمثلات عامة كمجموعة من المعارف أو المعتقدات المرمّزة في الذاكرة ونقدر أن نستخرجها أو نتناولها ذهنيا (قد تكون صحيحة أو خاطئة) "المترجم". هكذا تصبح تمثلاتك الذهنية اتجاه جارك (مكسيم) مثلا تحيل على مجموعة من المعلومات والصور والمشاعر مرتبطة بشخصيته هو. هذا النوع من التمثل يسمح بالتعرف عليه ووصفه وتقديره ثم التعامل معه. بهذه الطريقة أو تلك (هل يمكن دعوته إلى حفل للزفاف أم لا؟).

هذه التمثلات ليست فقط علامات ذهنية تساعدنا على تفكيك رموز المحيط حولنا، بل نستعملها أيضا لغاية أخرى مثل التواصل مع الآخرين، الحلم، التخيل، والتخطيط لتوجيه تصرفاتنا نحو موضوع معين.

إن التمثلات تبني طبيعة ذهننا، لهذا غدت أحد الموضوعات المفضلة للبحث العلمي الإنساني: علم النفس، علم الإناسة، التاريخ، السيميولوجيا وعموما أغلب العلوم الإنسانية انهمكت على هذا الموضوع.

إذا كانت هذه البحوث بعيدة عن توحيد حقول بحث موحدة فليس مستحيلا أن نكشف عن بعض الاتجاهات المتقاربة أو الآليات الموحدة في تنظيم الاشتغال.

ماذا نعني بالضفدعة؟

لنأخذ مثال الضفدعة من بين أمثلة أخرى عن التمثلات الذهنية.

بالنسبة لعالم النفس المعرفي تتلخص الصورة الشائعة التي نضعها للضفدعة في خطاطة جد بسيطة: إنها حيوان صغير بأربعة أرجل، تقوم بقفزات وتصدر نقيقا وتعيش في المستنقعات. لكن كيف نعالج ذهنيا مشكلا من نوع: هل للضفدعة شفتان؟ قد يبدو السؤال بدون أدنى أهمية. لكن مثل هذا المشكل يوجد

في صلب النقاشات الأشد أهمية في علم النفس الإجتماعي. فالضفدعة أيضا موضوع هام للتفكير. لأن صورة الضفدعة تختلف من مجتمع إلى آخر. والدليل على ذلك أن الفرنسيين يعتبرون طبخها حسنا، وهذا يصدم جيرانهم كثيرا (٢). يذكرنا هذا بأن الضفادع مثل أشياء أخرى، هي أيضا نتاج مجتمع، هو من يعطيها معنى، كذلك التمثلات الذهنية هي من صنع المجتمع: يمكن للمؤرخ أن يقنعنا بسهولة، نأخذ مثال المستغرق (بيير ليفيك) الذي ألف من جهة أخرى كتابا صغيرا وجميلا حول (الضفادع في العهود القديمة (٣) بين لنا فيه أن اليونانيين أو المصريين كانوا يقدسون هذا الحيوان الصغير في مجتمعاتهم كما أن تمثله وجد مكانه في معابدهم.

وكذلك عند اليونانيين فإلهة البحر أرتميس كانت متصلة بالضفدعة، وكذلك في مصر نجد إلهة الولادات هكيت. وفي الهند تحضر في طقوس التداوي (٤)

توجد إذن رمزية للضفدعة ومن هذا المنطلق فليس مستحيلا أن يجد التحليل النفسي الخاص بالضفدعة. هناك عناصر كثيرة تلزمنا بذلك. أليست الضفدعة مرتبطة بالجنس النسوي؟

المتخصص في التحليل النفسي العرقي (جورج دوفرو- ١٩٠٨-١٩٨٥) كتب منذ فترة طويلة كتابا حول صور النساء أو بعض الإلهات اللواتي يسمين (بوبو) وهن جالسات في وضعيات تسمى (الضفدعة). (٥)

هذا السبر البسيط لمتخيل الضفدعة يبين لنا مسبقا الأوجه المتعددة لما نسميه: (تمثلات) الضفادع (أو أي موضوع آخر مكانها) يمكن أن يعالج بدوره كخطاطات معرفية: (صور، وتصورات). وتعتبر التمثلات الإجتماعية (المختلفة حسب المحيط والعصر) غابات من الرموز فهي تنقل متخيلا استيهاميا يوقظ استدعاءات متعددة.

هناك الضفادع كما هناك البط والأفاعي والتينات والمظلات والمنازل والجزر المهجورة والجار مكسيم ورجال المطافئ ورجال السياسة والسعادة ونجوم الفن والآلهة ...: عالم من التمثلات يشكل مجموعة كبيرة من الموضوعات الذهنية التي يغص بها عقلنا.



من هذه المجموعة الغزيرة استطاعت العلوم الإنسانية أن تستخرج بعض العناصر المنطقية والإواليات المشتركة، نوجزها في بعض الأفكار المتطورة:

١ - التمثلات الذهنية منظمة.
٢ - .... مستقرة.
٣ - ....مفيدة.
٤ - .... نشطة.

تنظيم الأفكار

تنتظم التمثلات الذهنية حسب قوانين خاصة بها هذا ما جاء به أحد البحوث الأولى لباحثين في ميدان العلوم المعرفية في سنوات الستينيات حيث ركزوا على معرفة كيفية تفكيك الدماغ البشري لرموز التمثلات الذهنية. وكان الإستنتاج الأولي أنه يمكن تنظيم معجمنا الذهني في شكل قاموس حيث يحدد كل تمثل بواسطة لائحة من الخاصيات مثل:

١ - للضفادع أربعة أرجل.
٢ - الضفادع برمائية.
٣ - الضفادع تبيض بيضا يتحول إلى شرغوفيات.
٤ - الشرغوفيات تتحول إلى ضفادع ...إلخ.

كل خاصية من هذه المقدمات يمكن أن تتجزأ إلى مقدمات أولية أكثر صغرا.

وعندما نركب هذه المقدمات بعضها ببعض بواسطة قواعد الاستدلال يمكن التوصل إلى استنباطات من نوع: إذا كانت مونيكا ضفدعة إذن مونيكا تعيش قرب مستنقع وتبيض البيض الذي يتحول إلى شرغوفيات ...إلخ.

هذا المنظور إلى التمثلات الذهنية على شكل مقدمات قد عرف تطورات متعددة: (خاصيات، محمولات، شبكات دلالية. .) وكان دائما الهدف هو تشكيل المعارف الإنسانية في شكل شجرة وبيانات دالة أو شبكات دلالية، يتم نقلها إلى برنامج معلوماتي.

لكن خاب بالفعل أمل نقل جميع التمثلات الذهنية في شكل لغة رمزية. فلو كان دماغنا يشتغل بواسطة قواعد صارمة ومنطقية فستخذل المحمولات في الحال أمام وضعيات غير قياسية مثلا (ضفدعة بثلاثة أرجل). هذه أحد المقدمات الأساسية للمعجم الذهني الذي يريد أن تكون الضفادع حيوانات صغيرة بأربعة أرجل، بكل المنطق يجب على ضفدعتنا المسكينة المعاقة أن تقصى من جنس الضفادع وفي نفس الوقت نكون غير قادرين على تمييز الصغيرة (الريوبراطكوس سيلوس) تلك الضفدعة الصغيرة الأسترالية التي لها نفس خصائص أخواتها من نفس الجنس إلا أنها تحشو بيضها في معدتها ثم تلفظه على شكل ضفادع صغيرة كاملة النمو. هنا أيضا تكفي قاعدة معتادة لمعرفة الضفادع عند ذهن تحكمه قواعد منطقية(٦) (تطلق بيوضها التي تتحول إلى شرغوفيات) إلى إقصائها من صنف الضفادع.

والحال أنه أصبح من الواضح أننا لا نتصرف هكذا لتمثل العالم من حولنا. وأمام هذه الحالة المحدودة (ضفدعة بثلاث أرجل أو التي تلفظ صغارها) فقد استطعنا بسرعة التعرف على الحيوان، كواحد من جنس الضفادع. (٧)

لماذا؟ لأننا ببساطة نتعرف شيئا

أو حيوانا أو أي شيء آخر، بواسطة مماثلته بنموذج أصلي مرجعي وليس بواسطة لائحة قصيرة أو طويلة من تلك الخاصيات.

إذن فالبناية تعرف على أنها منزل (وليس قصرا أو كنيسة أو أي شيء آخر) لأنها تتوفر على (مشترك عائلي) مع الشكل الشائع للمرجعية.

هذه النظرية التي تسمى (النموذج الأصلي) قد تبلورت في السبعينيات بواسطة عالمة النفس الأمريكية إليانور هـ روش (٨) لقد أتت برؤية جديدة للتمثلات الذهنية. فتمثل (شيء، كائن حي، إلخ) ليس مكونا من قاعدة صغيرة من المعطيات الشاملة حول الموضوع بل تقدم كنموذج أصلي عن نوعه.

في السبعينيات ستظهر نظريات أخرى حول التمثلات الذهنية المبنية على نفس الأساس. نظريات الخطاطة، الرصيد، القنوات، نماذج ذهنية، وتمثلات أخرى (الموبس) ونجد أن هذه الأطروحات كلها تلتقي في أن التمثلات الذهنية تنطلق من نموذج مرجعي (مثال، تصميم، شكل)

وهكذا نجد نظرية الخطاطات المأخوذة عن عالم النفس الإنجليزي فريديك بارتلي (١٨٨٦-١٩٩٦) تفترض أن ذاكرتنا تفكك رموز المعلومات (ذكريات، وقائع، قراءة كتاب، سماع محاضرة ...) ليس في شكل لائحة معلومات عشوائية ولكننا نجمعها حول خطاطات بسيطة ومنسجمة ومألوفة.

يعد منظور التمثلات الذهنية المنظمة في شكل محاور صغيرة للفهم أحد الأطروحات المركزية لعلم النفس الإجتماعي. وقد بين سرج موسكوفيتشي أن تلقي التحليل النفسي من طرف عدد واسع من الجمهور سيتقلص شيئا فشيئا إلى خطاطة بسيطة وغير متقنة، فيصبح (التحليل النفسي هو اللاشعور + عقدة أوديب) طبعا بحوث كثيرة جاءت فيما بعد لتؤكد هذه الظاهرة (اختزال) التمثلات الذهنية إلى مستوى محور صغير وثابت ونجد ذلك بجلاء في فلسفة العلوم خاصة عند صياغتها لمفاهيم موضوعاتية ونموذجية.

كل النظريات المعرفية المعاصرة للتمثلات الذهنية سواء كانت (خطاطات، موبس، نماذج أصلية، قنوات، قوالب ...) ينظر إليها على أنها ترتيب للمعلومات عبر نماذج أو إطارات مرجعية. ولكن من أين تأتي قوة وترسخ بنية هذه النماذج وهذه (الأفكار الثابتة) في الذاكرة؟.

الحياة الشاقة للتمثلات.

تنتظم التمثلات الذهنية حول أقطاب مرجعية، وتلك النقط الراسية في ذهننا هي جد راسخة، لهذا فآراؤنا حول التحليل النفسي، أصدقاؤنا، العولمة أو الطبخ لا تتغير تحت رحمة المعلومات التي نتوصل بها، دون أن نغير رأينا السياسي بعد كل مناظرة وحسب مداخلة هؤلاء أو أولئك. والحال أننا لا نغير التمثلات كما نغير قميصنا، لأن التمثلات تتميز بمقاومة شديدة فهي ثابتة وقوية.

لم يا ترى؟

هل مرد ذلك إلى نقط التلاقي الثلاثة الراسخة في ذهننا: النفسية، الإجتماعية، والمؤسسية. والتي سبق أن اكتشفتها عدة تخصصات في العلوم الإنسانية.

إن الترسيخ النفسي العميق للتمثلات الذهنية مرتبط بتشكل أنماط الإدراك والسلوك المكتسبة مبكرا في مرحلة الطفولة (جان بياجي) أو أيضا إلى القوالب (الجشتالت) المتضمنة في جهازنا الإدراكي. أما إدغار موران فأشار تحت اسم (البصمة الثقافية) إلى هذا النحت القوي جدا الذي يتم على مستوى الدماغ منذ المراحل الأولى للطفولة، بواسطة الترسيخ المنتقى لنقط التشابك من تدوينات أولية ستطبع باتجاه واحد العقل الفردي داخل عالم التعرف والفعل ١٠)).

وفي نفس السياق يفكر بعض الأنتربولوجيون وعلماء النفس أن (عقلنا) ينظم العالم انطلاقا من أنماط بدائية ونماذج ثابتة موروثة من ماضينا التطوري.

بالتأكيد لا توجد معايير موروثة مكرسة خصوصا لتمثل الضفادع، ولا يوجد أيضا ما يمكننا من تعرف الثلاجات أو فرشاة الأسنان، لكن للفرد قدرة على فهرسة الأشياء إلى (موضوعات ثابتة) و(كائنات حية) وإلى ترتيب هذه الأخيرة إلى تصنيفات ثابتة وبقدرة جد مبرمجة.

علماء الأعصاب قدموا دليلا مقنعا على أن هناك بعض المرضى المصابين بخلل دماغي جد نوعي، يظهرون صعوبة للتعرف على أشياء مألوفة، حيوانات أو وجوه...

جذور اجتماعية.

يمكن أن نضيف إلى التجذر النفسي للتمثلات، الأنماط الذهنية، وآليات التأثير وكذلك الامتثال لمعايير المجموعة التي تضمن في البدء رسوخا للتمثلات في الحياة اليومية والعمل.

لكن إذا استقر تمثل وتساه في المجموعة ليس بسبب عبء العادات والخمول الذهني وإنما بسبب بعض التمثلات التي تترسخ أكثر من غيرها لأنها في الغالب تضطلع بوظائف أخرى غير تفكيك شفرات العالم.

تعطي أيضا التمثلات الإجتماعية مثالا جيدا، فحسب جان كلود أبريك، تمتلك التمثلات أربع وظائف أساسية:

وظيفة معرفية.

وظيفة توجيه الفعل.

وظيفة تبرير الممارسة.

وظيفة هوياتية.

هذه الأخيرة درست خاصة من خلال المقولبات Steryotype والتمثلات الإجتماعية للجماعة. فأحكام القيمة مثلا لدى مشجعي كرة القدم لمدينة مارسيليا اتجاه الباريسيين (أو العكس) ليست فقط تمثلات فظة وساخرة وغبية، ولكنها مركّب لهوية جماعية.

تساعد التمثلات الإجتماعية جماعة ما على أن تتعرف على نفسها بالمقارنة مع جماعة أخرى وأن تقوّم نفسها إيجابيا أو سلبيا على منوالها.

هذه العنصرية الاعتيادية في الرياضة والسياسية والمؤسسات والعلاقات العرقية المشتركة تعد أحد الإتجاهات الأكثر عمقا للمفكّر فيه داخل المجتمع.

يقدم (دنيس جودلي) (١١) مثالا جيدا في تحقيقه المميز الذي قام به حول تمثلات الجنون في قرية صغيرة في (الشير) تدعى (أيني لو شاطو) حيث يتم نقل المرضى النفسيين من مؤسسة للتحليل النفسي إلى تلك القرية لخلق تكتل متفرد لهؤلاء المرضى مع الأسر القروية. ومع ذلك ورغم مجاورة

المرضى للسكان فتمثلاتهم عن المجانين الذين يسمونهم هناك: (Les bredins) ويميل هذا اللقب إلى الإنتقاص منهم فبعض التصنيفات الأساسية جد فظة مثل (الأبله، المخبول، المختل). الاحتفاظ بمثل هذه التصنيفات المجازية يساعد سكان القرية ليس فقط على (تدجين الغريب) بل أيضا يساعدهم على التميز عن المجانين وإثبات هويتهم والظهور كأناس أسوياء وبصحة جيدة أمام الآخرين القادمين من خارج القرية.

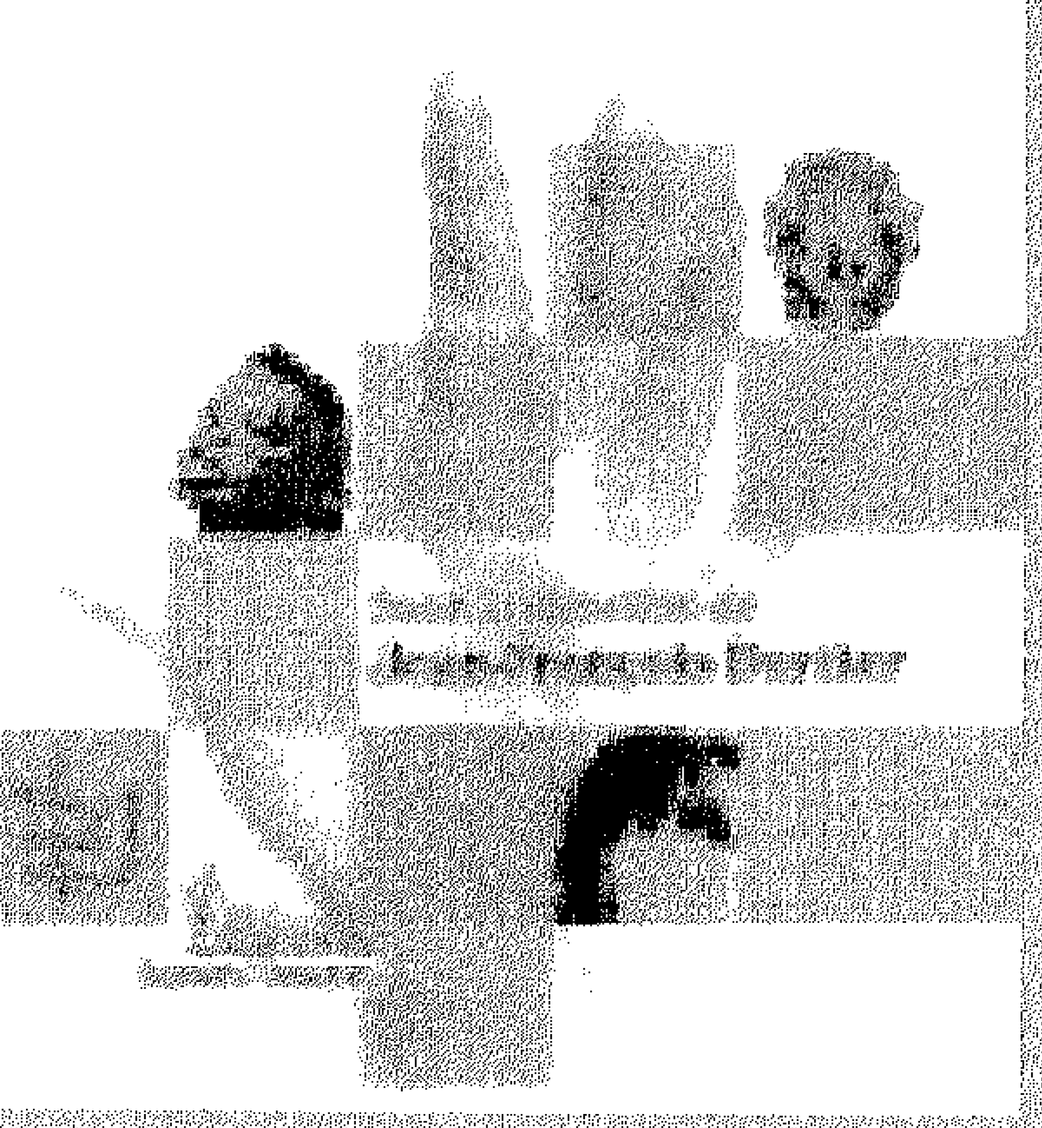
القاعدة المؤسّسية: هي عامل آخر على توازن التمثلات فالصورة التي لدينا عن فرنسا، والمرضى العقليين أو الكنائس لا تلتحم في نفس البوتقة لعقل منعزل أو لناد أو لمجموعات صغيرة من الأفراد.

تتكاثر التمثلات وتقاد بواسطة انحرافات متعددة تساهم فيها المؤسسة: المدرسة، الأحزاب السياسية، الدولة، وسائل الإعلام.

وصف الإنتربولوجيون مثل (موريس هلبواتش) ظاهرة ترسيخ المؤسسات للتمثلات في كتابه (البنيات الإجتماعية للذاكرة) الصادر عن دار ألبان ميشيل في طبعة جديدة ٢٠٠٠ و(ماري دوغلاس) في كتابها (كيف تفكر المؤسسات؟) الصادر عن لاديكوفيرت ١٩٩٩. وكذلك (بنديكت أندرسون) في كتابه (المتخيل القومي) لاديكوفيرت ٢٠٠٢.

المؤرخون بدورهم سيهتمون من الآن فصاعدا بالظروف التي يتعامل بها مجتمع ما مع ماضيه، كيف يحيّنه أو يلغيه من ذاكرته الجمعية. يلاحظون كيف أن حدثا مثل (الثورة الفرنسية، الحرب العالمية، حكم فيشي بفرنسا، حرب الجزائر ...) تستحضر وتنقل عن طريق المقررات المدرسية، السينما، الحفلات التذكارية، المعالم الأثرية وأمكنة أخرى للذاكرة. لقد أصبح بالتأكيد تاريخ التمثلات حقلا للبحث مستقلا بذاته.

منذ أمد قريب بدأت الجغرافية أيضا تهتم بالسؤال حول التمثلات وذلك من خلال الخرائط والمقررات المدرسية والألبومات ودلائل السفر والاشهار والاشرطة الوثائقية التي



تكون رؤية لبلد أو وجهة ما. الصورة التي نصنعها لجبال الألب أو إيرلندا أو الهند. تكشف عن رهانات ليست فقط معرفية لأن هذه التمثلات عن الفضاء تحدد وجهة اختيارات المصطافين. في عالم تكاد تصبح فيه السياحة القوة الصناعية الأولى في العالم، لهذا يقاس وزن التمثلات أحيانا بملايين الدولارات ...

إذا كانت التمثلات الذهنية ترنو نحو التنظيم حول تصورات معرفية صغرى وأساسية، فلأن دورها لا يقتصر على وصف الواقع بل تساعدنا أيضا على تقييم الأشياء والتصرف إزاءها، لهذا فهي ضرورية وفعّالة.

لنعد إلى ضفدعتنا، سنجد أن رؤيتنا إلى هذه البرمائية الصغيرة لا تنحصر فقط في وصف محايد وموضوعي. فالحيوان يمكن الحكم عليه على أنه جذاب، قبيح، مقزز، أو صالح للأكل. هذا التوسيم الشعوري للتمثلات يحدد علاقتنا بالضفدعة: هل نأخذها بين أيدينا؟ هل هي خطرة؟ هل يمكن أكلها؟

نلاحظ الآن أن التمثلات ليست صورا من الواقع فقط، بل هي تقودنا أيضا إلى طرق صغيرة حقيقية للتعامل مع العالم: التمثلات عن الضفدعة، أنبوب الأسنان أو السجائر. تقول لنا أيضا كيف ينبغي التعامل معها.

لقد أشير إلى هذه السعة التقويمية الإجرائية للتمثلات من طرف عدد كبير من اتجاهات البحث. وقد سبق ووقفنا عند رأي علم النفس الإجتماعي الذي يقول أن التمثلات تقودنا إلى الفعل: إنها تبني أذواقنا مع أو ضد محيطنا.

تخيلات، استيهامات، أحكام مسبقة، نظريات ...

علاقتنا بالضفدعة غائية كما مع باقي أشياء العالم، هذا ما تعنيه فلسفة الروح بمصطلح (القصدية) – هذا المفهوم مصدره من علم الظواهر أو ما يعرف بالظاهراتية مع رواده (فرانز برناطو وإدموند هوسرل وموريس مارلو بونتي) ويعني أن الأفكار التي تساعدنا على التفكير في العالم تمر عبر تمثلات موجهة بواسطة رغباتنا ومقصديتنا.

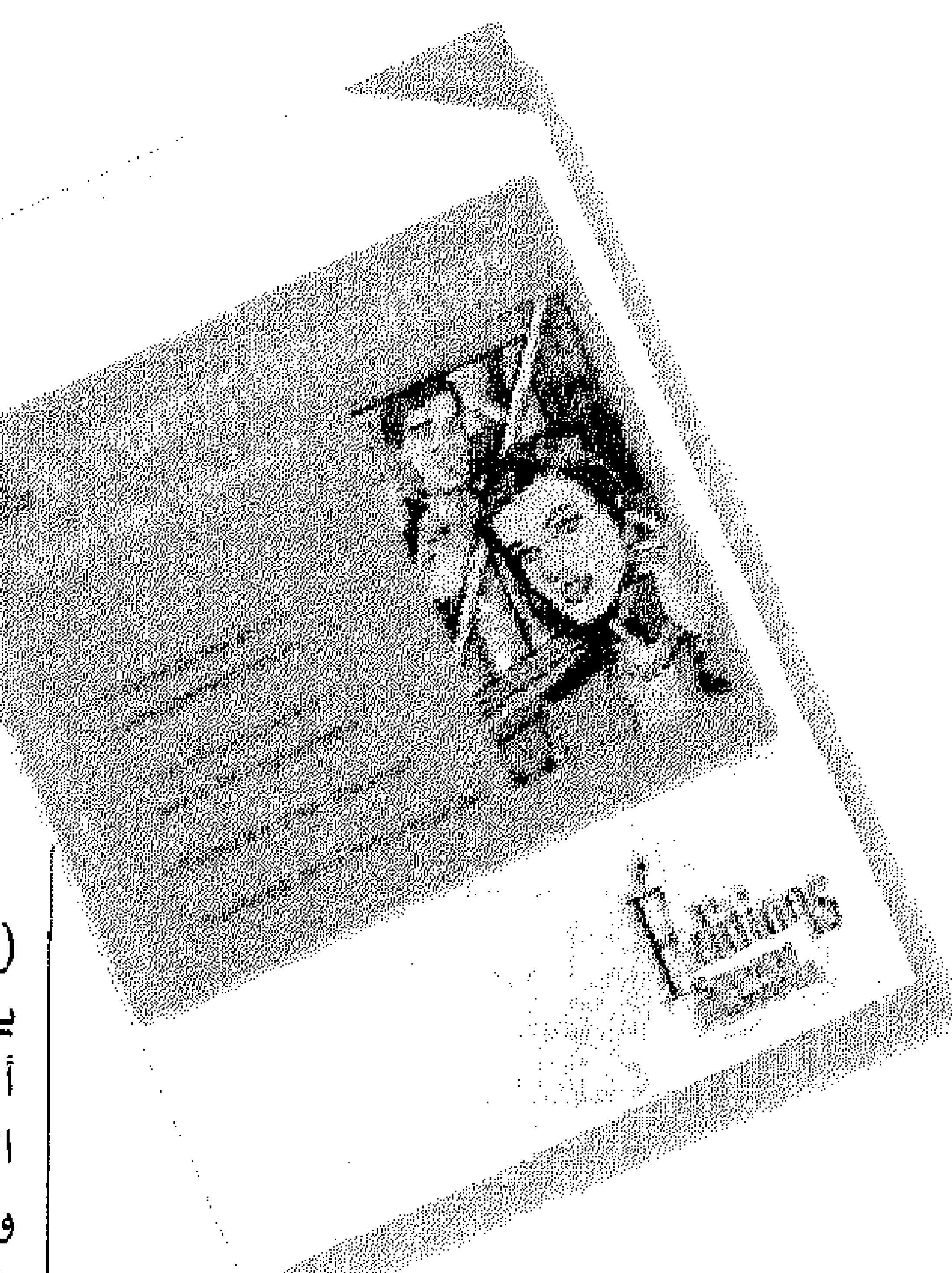
مثلا رؤيتنا للضفدعة مرتبطة بالخصوص بوضعية الإنسان. فبالنسبة لطفل ستكون الضفدعة موضوع فضول، وبالنسبة لعالم فهي موضوع بحث، أما بالنسبة لمستطعم فستكون موضوع لذة.

باختصار لا توجد تمثلات بدون (قصدية) أو نزوع. هذا يحدث مع أغلب التمثلات: من الديك إلى الشراب كما مع السعادة والمسيح والهمبورغر.

هذا الكلام صحيح، لكن في جزء منه فقط. بداية لأنها تبدو ثابتة. غير أن التمثلات مع ذلك متبدّلة، فهي تتغير مع صيرورة الزمن. تتقلب من مفهوم لآخر. متعارضة كليا. ويعد هذا أحد الموضوعات التي يفكر فيها تاريخ الأفكار والتمثلات ويكمن اهتمامه في محاولة معرفة كيف ولماذا تتحول التمثلات. وتعتبر هذه المقاربة منظورا فريدا في ميدان البحث ويتمثل ذلك في نظريات مثل (علم الاجتياح الوبائي) التي تتخصص في صيرورة انتشار الأفكار.

صيرورة الترشيح المعرفي

بلور عالم الأحياء (ستيفن داوكينس) نظرية (الميمس) الموجهة لإعادة الاعتبار إلى دور انتشار وتحولات



الأفكار الإنسانية. يرى أن كل تمثل (للضفدعة أو للإله) هو مصمم مثل معدِّل (بكسر الدال) ذهني صغير يعشش داخل دماغنا ومخصص لتوجيه تصرفاتنا اليومية. هناك بعض (الميمس) الأكثر تعودا على تسيير تصرفاتنا من آخر. وإذن فهي أكثر ترسيخا للتمثل.

وبهذا فـ (ميمس) القلنسوة الصغيرة الحمراء (حكاية خرافية) ينغرس جيدا في ذهننا وذلك أكثر بكثير من فلسفة هيغل، لأن بساطة الحكاية أقدر تكيفا مع بنيتنا الذهنية. التي هي (أكثر تجاوبا مع المحكي منه مع التفكير المجرد كثيرا).

لكن أثناء تنقلها من دماغ لآخر بعض (الميمس) تخضع لنقلات مشابهة للطفرات الجينيّة: عيوب التناسخ، إذا صح القول.

يقدم (دان سبيربر) صاحب كتاب (عدوى الأفكار) الصادر عن دار أوديل يعقوب ١٩٩٦. محاولة لتأسيس علم أوبئة التمثلات. فهو يرى أن نقلات التمثلات مرتبطة بأوالية جد أصلية وعميقة. أكثر من مجرد خطأ بسيط في التوالد. فكل تمثل يعبر من دماغ لآخر، يخضع لصيرورة ترشيح معرفي، يعرّف ويعيد تأويل المعلومات المتبادلة داخل أصناف جديدة.

هناك أيضا من يفسر حيوية التمثلات بتحولاتها الدلالية المستمرة. مثلا يمكن أن تحول الضفدعة بواسطة لعبة الإحالة إلى عالم من المدلولات: ضفدعة تعني (كثير التفاني)، الرجل الضفدعة، (الدسائس) السياسية، ضفدعة استعراضات موبيت إلخ. وبواسطة تضخيم أو انزياح المعاني تخضع صورة المستنقع من التشريح إلى المضغاط ... فيصبح بذلك العالم الذهني للضفدعة بل نهاية.

هذا (الانفتاح الدلالي) قد استضاء بواسطة السيميولوجيا -علم الدلالة-.

في السيميولوجيا تمثل موضوع أو فكرة يمر عبر وساطة (العلامة أو الأيقونة أو الرمز). وليست أبدا مختزلة في دلالة وحيدة بل دائما الكل حامل بالقوة لمعنى متعدد. كما يفسر أومبرتو إيكو في كتابه (السيميوطيقا وفلسفة اللغة) إصدار بيف ١٩٩٢. يرى أنه ليس هناك حدودا للمعنى، فالمحاولات النظرية لتقليص تمثل: علامة أو أيقونة أو رمز. بمعنى وحيد، كلها باءت بالفشل.

لهذا السبب فصورة الضفدعة يمكن أن تأخذ في ذهننا أشكالا جد متنوعة: من صورة حيوان مسالم، مرورا بصورة الألوهية أو إلى استيهامات جنسية، وصولا إلى مبشر بسقوط المطر. أما الحيوان الحقيقي فيظل بلا تغيير. لقد لخص ذلك الباحث البيولوجي الكبير (جان روستان) (١٨٩٤-١٩٧٧) فقال: (الأفكار تعبر أما الضفادع فتبقى هي نفسها).

* كاتب من المغرب

الهوامش:

١- الكل تقريبا- باستثناء جوزيه بوفي - قد تناول الهامبورغر. الفرنسيون معروفون باستطعام فخيذات الضفادع، والكاثوليك يأكلون رمزيا آلهتهم خلال سر القربان المقدس: (تناول وكل. هذا جسدي).

لقد لقب كارل فون ليني قرية الضفدعة الخضراء في أوروبا بـ Rama esculenta هذا يعني الضفدعة المأكولة.

٢- ب ليفيك: الضفادع في العصور القديمة: عبادة وأسطورة الضفادع عند اليونان وفي أنحاء أخرى. منشورات لفلاوا ١٩٩٩.

٣ - نسبة إلى اسم خادمة الآلهة ديمتير التي كانت تضحكها مبرزة عضوها التناسلي. عن كتاب ج دوفرو (بوبو، الثغر الأسطوري) منشورات غودفروي. ١٩٨٣

٤- نجد صور نساء في وضعية الضفدعة على بعض جدران منحوتة تنتمي إلى ماقبل التاريخ وكذا في منحوتات هندية.

٥ - تمنح الضفدعة موضوعا مهماً للتأمل، بوجه خاص، لعلماء الطبيعة، ومنظري التطور. فبين فقرات الضفدعة يضع الحيوان الذي يشكل نموذجا في التكاثر المتنوع بيوضا تصبح شرغوفيات مستقلة. لكن بعضها تحضن بيوضها داخل فمها أو معدتها، عند بعض الأصناف، فإنه الذكر وعند البعض الآخر فهي الأنثى، أحيانا تتم الحضانة في غشاء بالبطن أو الظهر. (أنظر ستيفن جاي غولد. عن كتاب (معرض الدينصورات) سوي ١٩٩٣

٦ - بدون أن نخلق مجموعة من تحت الأنصاف: للضفادع ثلاث أرجل، الضفادع من الورق المقوى، إلخ.

٧- و. هـ. روش: (أصناف الطبيعة) مجلة علم النفس المعرفي ع ٤ س ١٩٧٣

٨ - للإطلاع على بيوغرافيا. ف بارثليت. أنظر ماري دوغلاس: (كيف تفكر المؤسسات؟) لاديكوفرت ١٩٩٩

٩ - إدغار موران: (المنهجية) المجلد الرابع: (الأفكار: موطنها، حياتها، عاداتها.) سوي ١٩٩١

١٠ - د جودليت: (الجنون والتمثلات الإجتماعية) بيف ١٩٨٩

١١ - س غيملي: (بنيات وتحولات التمثلات الإجتماعية) إصدار دولاروش ونستلي ١٩٩٤. أنظر أيضا: ج. س. أبريك: (الحياة اليومية والتمثلات) بيف ١٩٩٤

ملحوظة:

تمت الترجمة عن مجلة: العلوم الإنسانية.

ع ١٢٨ - شهر يوليو ٢٠٠٢

مفلح العدوان *

العقبة.. وجه آخر للماء

من زمان..

من قبل أن يقول الراوي: "كان يا ما كان".

كانت العقبة، هنا، شمال البحر، جنوب الشام، متجددة الحضور كحورية الأزمنة، بإشراقتها المنبجسة من بهيج الماء، فهي رَبّة الصَدَف والمرجان، منارة الحداثة، مشعل الذاكرة، وزينة المدن.

أيها القادم إلى العقبة..

تأمل قليلا، فتنة الماء، وهالة السماء، ومهابة الذاكرة حين تضفي معالمها على المكان، وتُلوّح للبحر، وللجبال، كأنها تريد أن تستعيد سيرة "أيلة" القديمة، الراسخة كما الجبل، والواثقة كعمق البحر، والمنسجمة مع ومض الحداثة بأبهى تجلياتها.. تلك هي العقبة.

أصل الشاطىء، هنا، فتتراءى لي أيلة بنت مدين حورية تنتظرني هناك وهي تعزف "السمسمية"، موسيقى سومر وأكاد القديمة، وكأنها تذكرني أن ما بيدها من وتر هو عتيق، وأن تلك الآلة كان اسمها السومرية، وأنها تنبش بحضورها الآن ذاكرة الأجداد كي يعودوا، ويعقدوا مجلسهم بكل حكمة الآلهة ليعيدوا مدينتهم إلى سيرتها الأولى..

هي تعزف وحيدة، وأنا أدخل المدينة باحثا عن الميثاق الذي كتبه النبي محمد إلى يحنة بن رؤبة أسقف ايلة: (هذا أمنة من الله ومحمد النبي رسول الله ليحنة بن رؤبة وأهل أيلة، لسفنهم وسيارتهم في البر والبحر، لهم ذمة الله وذمة محمد رسول الله، ولمن كان معهم من أهل الشام، وأهل اليمن، وأهل البحر..)، ومفتشا عن آثار صلاح الدين التي تعبق بها المدينة: (وقد كان ما علم من غزوتنا إلى أيلة التي اتخذها العدو معقلا، وتدبرها منزلا، وعدها موئلا. وغاض بها رونق الجملة، وفاض بها أهل القبلة، وصارت على مدارج الأنفاس، وعلى مراصد الافتراض والافتراس، وخصت الحرمين بأعظم فادح، واشتد عن حادثها من لطف الله أعظم فاتح..)..

وجه آخر للماء..ها هو يمد يده متناولا ما يريد من اليابسة حوله، كأنه ينتقي ما يصطحبه من بشر أو حجر أو أشياء أخرى لتكون معه في ترحال أمواجه إلى جهات أخرى، تفضي اليها المدينة، نحو البحر الأحمر، وما بعده من بحور، وأمكنة، تنتظر في البعيد، البعيد..

سحر لا يعرفه إلا من افتقده..

هناك.. حيث الموسيقى مجدولة بومض النور وفيض الماء، وهي تسعى ومعها حوريات البحر يتمطين على شعاب المرجان في العقبة، قريبا من الشاطئ الفاصل بين حرارة الشوق الافريقي، وتداوة الحب الآسيوي.. هو بحر بلون القلب، يسمونه الأحمر، ولنا منه الثغر الباسم.

الدرب يمضي نحو عمق البحر..

يغيب مكتشفا حضن الأزرق وأسرار الباطن، بعد أن جاء بإيقاع المتصوف من أبعد الأمكنة التي تسكن فيها عظمة عناق رمادية السماء، مع زرقة الماء، فسبحان الذي أبدع هذا المكان!!

منفذ وحيد.. بوابة تفضي إلى عالم ما وراء البحر.

عين تنظر إلى البعيد، تستقبل، وتودع، وكما تحمل البضائع، هي تجلبها إلى هنا من ذاك الآخر الذي كنا منذ أزمنة بعيدة، نحن، وهو طرفا المعادلة حول هذا البحر المفضي إلى بحور أخرى، ومساحات ثانية، وفضاءات نبحر إليها انطلاقا من ثغر دائم البسمة يسمى العقبة!!

ليس لون الماء الذي يداعب وجه الرمل، هو جوهر السحر!!

المعنى مختبئ في فتنة التشكيل لأمواج الحكمة، وهي تنسدل على أطراف محيا المدينة، عاقدة العزم على نقش ذاكرة وطن، وتعاليم نقاء، قبل الوصول إلى مستقر الصفوة، ومقام الصفاء.

سَفرٌ قريب..

ترحال يحمل معه إلى ما وراء البحر، كل ما يخطر في البال.

الباخرة على أهبة الوداع، تريد أن تسحب مرساتها، وتفك حبالها، وتبدأ تطوافا توزع فيه، بطيب خاطر، ما جاد به خير الوطن، إلى الموانئ المنتظرة في البعيد. سفر قريب..

وستحمل السفينة معها أثرا من نهر الأردن، عربون قداسة، وهدايا محبة إلى كل مكان تصله..فتباركه.

---

* كاتب اردني

mefleh_aladwan@yahoo. com

حوار مع صاحب "ظل الغياب" المخرج الفلسطيني نصري حجاج

حاوره: كمال الرياحي *

قطعة من الحزن القديم. قطعة ملتحية من الألم القديم، تحاول أن تحافظ على هوية جلدة أصيلة في زحمة الترحال المرّ. غليونه البني المزدهر بنيران الحيرة شاهد عليه وشعره الثائر يبتسم ببياضه ساخرا للقدر العربي الأحمق.


حجاج

اختار اليوم أن يلاحق القبور، قبور أبناء الأرض الذين حرموا منها أحياء وأمواتا، شهداء فلسطين الكثر بعدسة شجاعة يفتحها مثلما يفتح الجرح تماما على الألم يجرف الذاكرة برمتها أمامنا.

هو المخرج والأديب والصحفي الفلسطيني نصري حجاج مثّل شريطه"ظل الغياب" حدثا ثقافيا عربيا بدأ من تونس نحو رام الله فمهرجان دبي السينمائي. شريط يروي سيرة القضية الفلسطينية وقضايا التهجير وحق العودة من خلال ملاحقة الذاكرة عبر رصد القبور الفلسطينية المنتشرة في دول العالم.

مدة عرض الفيلم ٩٠ دقيقة وجرى تصويره على مدى أربع سنوات بين ١١ دولة يروي، كما صرح المخرج، رحلة حزينة تلخص عذابات وأحلام فلسطينيي الشتات والمخيمات على مدى أكثر من نصف قرن منذ إعلان قيام دولة اسرائيل عام ١٩٤٨ وما تبعها من تهجير للفلسطينيين الذين وجدوا أنفسهم موزعين على دول في أنحاء العالم.

أما أبطال الفيلم فهم فلسطينيون مقيمون في المخيمات بسوريا ولبنان ومناطق أخرى ويقدمون شهاداتهم التي كان بعضها مصحوبا بوقفات مؤثرة على قبور ألوف الموتى من فلسطينيين دفنوا في مقابر بعيدة إذ تمتد مقابر الفلسطينيين من تونس والأردن ومصر الى فيتنام."

وصرّح حجاج لوسائل الاعلام أن "وفاة الزعيم الفلسطيني ياسر عرفات شكلت الحدث البارز الذي يصب في عمق موضوع الفيلم على خلفية الأسئلة الكثيرة التي أثارها موته ومكان دفنه". وأضاف المخرج أن "الفلسطيني يظل لاجئا حيا وميتا طالما تمنعه الإجراءات الإسرائيلية حتى من تشييد قبر فوق أرض الوطن".

حول هذا الفيلم الذي أثار الكثير من الجدل الصحي في العواصم العربية والذي تحصل مؤخرا على الجائزة البرونزية في مهرجان دبي السينمائي يدور هذا الحوار الخاص.

- أستاذ نصري أرى أن نفتتح حوارنا بعبارة لرجيس دوبريه يقول فيها: "إن الكلمة والكتاب يذهبان، أمّا الصورة والفيلم فيبقيان" هل هذا الذي دفع بنصري حجاج إلى الانتقال بتجربته الإبداعية من عالم التحبير إلى عالم التصوير؟ أم أن علاقتك بالصورة قديمة الظل؟

- عبارة رجيس دوبريه صحيحة تماما. أما عنّي فقد كان عندي حلم سينمائي منذ الطفولة. راودني ذلك الحلم منذ سنواتي الأولى في مخيم "عين الحلوة" الذي قضيت فيه العشرين سنة الأولى من حياتي. كنت أحلم أن أكون مخرجا وممثلا سينمائيا أيضا لكن الحياة التي كنت أعيشها لم تكن تسمح بتنفيذ ذلك الحلم خاصة أن هذه المهنة كانت وما تزال تبدو للعامة أنها مهنة المرفهين ولا نصيب للفقراء والمشردين فيها. ظلت هذه الرغبة كامنة ولم تتحقق وكنت امني النفس بدراسة السينما يوما ما. الحق أقول لك إن كل ما كنت اكتبه من قصص وشعر، فقد بدأت شاعرا، كان فيه شيئ من المعالجة البصرية وقائم على الصورة، ربما هذا الانزلاق اللاواعي للرغبة الكامنة في احتراف الصورة وخوض غمار السينما. ومعالجة قضايا وطني الفلسطيني من خلالها.

- لكن نصري حجاج كانت له تجارب أخرى قبل "ظل الغياب" مع السينما والسيناريو ربما كانت هي بدايات العلاقة الفعلية؟

- بالفعل، فقد أنجزت فيلمين وثائقيين في الحقيقة كانا من إنتاج منظمة التحرير الفلسطينية وكتبت سيناريو لفيلم رسوم متحركة وتحصل على جائزة التانيت البرونزي في قرطاج ١٩٩٠. وعرض في مهرجانات أخرى دولية. لكني أعتبر هذا الفيلم "ظل الغياب" هو الفيلم الأول في حياتي

- لماذا "ظل الغياب" وغياب من؟ غياب الشهداء عن أرضهم أم غياب نصري حجاج عن"عين الحلوة" وقريتك المغتصبة؟ لماذا هذا العنوان بالذات؟

- هو كل الغيابات، غياب الشهداء

وغياب الأرض وغياب الوطن فهو موجود وليس بموجود لأننا لا نستطيع دخوله وهـذا التداخل والتمازج بين الوطن والمنفى يخلف أشياء كثيرة كلها غائبة. إذ نحن لسنا في المنفى ولسنا في الوطن نحن في النهاية في الغياب.

- نعلم جيدا أن الفيلم استغرق وقتا طويلا في تصويره وانجازه ربما تجاوز الأربع سنوات، كيف بدأت تفكر في هذا الفيلم؟ ما هي المراحل الجنينية لتكون فكرة الفيلم في حد ذاتها؟

- صدقني إن الفكرة قديمة جداً، منذ الطفولة حدثت لي علاقة غريبة مع الموت ومكان الدفن. حيث شاهدت بأم العين ثلاثة شهداء يدفنون في حديقة البيت وكنت في سن السابعة وظل السؤال يلاحقني إلى بعد ١١سنة وفي ١٩٦٩ قتل الجيش اللبناني ثلاثة متظاهرين وطفلاً وحاصر الجيش المخيم فاضطر أبناء المخيم أن يدفنوا موتاهم داخله. دفن الشهداء داخل المدرسة الابتدائية وهناك تعلمت أول حرف في الابتدائي أمام فصلي تماما.

أما الفكرة كفيلم فقد بدأت تتبلور عندي في أول زيارة لي إلى فلسطين، كان ذلك سنة ١٩٩٨، تصور ٤٨ سنة لا اعرف فلسطين ولم أتنشق هواءها، عشت حياتي كلها خارجها وقررت أن اذهب إلى قرية الناعمة التي من المفروض أنني منها لكن أبي هجّر مع من هجر وولدت في عين الحلوة.

- هذه القرية التي قلت في الفيلم أنك عندما وضعت قدمك عليها "حسيت بدي أموت"؟

- نعم، بالفعل لقد أحسست أنني أريد أن أموت وليس هذا مبالغة أو شعر هو إحساس حقيقي.

- رغم انك لم تعش بها أبدا وتراها لأول مرة؟

- نعم رغم أنني لم اعش بها يوما واحدا، ولكني أؤمن بأننا نرث علاقتنا بالأرض وربما هي الجينات، فمنذ أن نزلت من السيارة أحسست بثقل هائل جدا لم أستطع أن أحرك قدمي مما دفع بصديقي محمد بكري ممثل فلسطين من الداخل أن يأتي ليسحبني، ولم استطع حتى أن أقفز فوق سور صغير وعندما شاهدت الناعمة من فوق مرتفع خفت أن أصاب بسكتة قلبية. وسألت نفسي السؤال نفسه الذي تكون عنه الفيلم :هل من الأفضل لي لو متّ أن أدفن هنا في المكان الذي حلم والدي بأن يدفن فيه أم أن أدفن في مخيم عين الحلوة أين ولدت وترعرعت وتألمت. من هنا بدأت فكرة الموت والحياة والمنفى والوطن تتبلور حتى تشكلت فكرة كتابة سيناريو عن إشكالية الموت والحياة والوطن والمنفى عند الفلسطينيين، وبدأت أسترجع الأحداث وأخبار الفلسطينيين الذين ماتوا وكانت بهم رغبة شديدة في أن يدفنوا بفلسطين لكن حالت السلطات الصهيونية دون ذلك.

- قصة القبور مع المبدعين طويلة، خوان غويتسولو اختار أن يرى مصر من خلال مقابرها ومحمد شكري لاحق الكتاب والمشاهير. نصري حجاج يلاحق في هذا الفيلم قبور المناضلين والشهداء. هل هو احتفال بالحياة عبر استحضار الموت؟ كيف كنت تشعر وأنت تواجه هذه القبور التي حولت قصتها إلى ذاكرة جماعية؟

- كلامك صحيح هناك الكثير من الكتاب الذين تناولوا القبور لكن من زوايا نظر مختلفة إما ثقافوية أو انتروبوجية أما بالنسبة إلى فالفكرة حميمية وشخصية لأني عشت هذا الواقع شخصيا وعايشته مع الجيل الأول الذي عاش نصف حياته في الداخل الفلسطيني ثم وجد نفسه شريدا في المنافي وفي المخيمات. وقد سمعت هؤلاء بأذني يتمنون أن يعودوا إلى حيفا أو عكا مواطنهم الأصلية ولو أموات. هذا إذن جزء من حياتي وواقعي الذي عشته كحلم مؤلم من طفولتي ورحل معي أينما ذهبت وأينما حللت في أي دولة عربية أو أجنبية التقيت بالفلسطينيين الذين يحلمون بالموت في فلسطين كتعويض عن مكان فقدان العيش. هكذا يكون الحلم بالموت في الوطن تعويضا عن فقدان الحياة فيه، وأنا جزء من هذا الوطن ولم أتعاط مع الموضوع من وجهة نظر مثقف ولا كانت رؤيتي رؤية الانتروبولوجي رغم أنني درست السوسيولوجيا لكن تعاملت مع هذا الموضوع بالذات تعاملا وجدانيا وشخصيا جدا.

- لهذا اخترت أن تكون كاتب السيناريو والمخرج والمصور والممثل أحيانا؟

- أحيانا، في الحقيقة أنا كما قلت لك بدأت التصوير قبل أربع سنوات لكني بدأت البحث عن المادة الوثائقية والمادة بما هي أموال لتمويل الفيلم منذ سبع سنوات. وصادف أن أحد المنتجين الكبار المقيمين بأوروبا أعجبته الفكرة وتحمّس لها، كنت قد أعطيته معالجة أولية للشريط وأراد إنتاج الفيلم وأرسل إلي العقد لتصحيحه باعتباري مؤلفا فرفضت. طبعا هو فكر لو أن المخرج فرنسي يمكنه توفير الأموال لتمويله وأنا لست فرنسيا ولا حتى فرنكفونيا. ولم أتنازل على أن أكون مؤلف الفيلم ومخرجه لأنه مهما كانت عبقرية هذا المخرج العالمي أو غيره ومهما كانت كفاءته وإبداعه وتمكنه من الجماليات والتقنيات لا يمكن أن يوصل الفكرة التي أريدها. لذلك انتظرت ثلاث سنوات حتى التقيت بشركة "فاميليا للإنتاج" التي آمنت بالفكرة وتحمست لها واقتنعت بان يكون المخرج والمؤلف هو نصري حجاج.

- هل كنت تخشى أن ينحرف المخرج بالفكرة ويميعها؟

- كنت أخشى أن لا يوصل الإحساس الذي أشعر به وبالتالي الفكرة. فقد يكون رائعا على مستوى الجمالية والتقنية وربما يكون أكثر حداثة في الصناعة السينمائية. هذا الأمر في الحقيقة لا يهمني كثيرا، المهم أن يصل الإحساس. صدقني اذا قلت لك إنني شاهدت الفيلم عشرات العشرات من المرات بصفتي المخرج أثناء التصوير والمونتاج والميكساج وكلما شاهدت الفيلم باغتتني دموعي أثناء بعض المشاهد. الناس الذين تحدثت عنهم في الفيلم هم من دمي، أهلي، جزء مني، أنا أعرفهم شخصيا واعرف معاناتهم، هم ليسوا شخصيات خيالية أو روائية أبدا.

-هذا يؤكد الطابع الاوتوبيوغرافي للفيلم؟

- إلى حد كبير نعم، كلامك صحيح الفيلم فيه الكثير من هموم الذات وأسئلتها.

- لاحظت في العرض الأول للفيلم، العرض الخاص جدا الذي حضره عدد من الإعلاميين، أن الفيلم مزدحم بالأحداث التاريخية، يلح علي سؤال ما لا عن عملية التوثيق التي تطلبها الفيلم إنما عن قدرة الذاكرة على استحضار كل تلك التفاصيل. هل خانتك الذاكرة وأنت بصدد تصوير الفيلم؟

-لا، باستثناء ملاحظة واحدة، لم تكن غائبة تماما عن ذاكرتي لكن لم يتم تصوير حكاية إمرأة فلسطينية، رغم أن الفيلم مليء بالنساء والأمهات، أمهات الشهداء اللاتي يحكين حكايات الشهداء، ولكن لم يكن هناك حكاية إمرأة. لكن هذا الموضوع أيضا له أسبابه لأن تسعا وتسعين بالمائة من المناضلين والشهداء كانوا من الرجال أضف إلى ذلك أنني حاولت الحصول على الأرشيف...... من



الشهيدات الانتحاريات وهذا الأرشيف موجود لدى إحدى القنوات العربية التي رفضت تمكيننا منه، بل لم تقع إجابتي عن الرسائل والفاكسات بالمرة، كنا نريد كأسرة الفيلم أن نشتري هذا الأرشيف وهذه الصورة التي لا تستغرق أكثر من دقيقة لقبر هذه الاستشهادية الفلسطينية. وقد راسلنا المدير العام لهذه القناة وتحدثت مع مراسليهم في رام الله. وكانت الرسائل مني شخصيا ومن فاميليا للإنتاج لكنهم خيبوا ظننا ولم يردوا على رسائلنا. كنت أريد أن أضع واثبت قبر استشهادية، ولكن مع ذلك النساء لسن مغيبات في فيلمي وفي مشهد مقبرة الأرقام هناك حديث عن انه يمكن أن تكون دفنت هناك دلال المغربي شهيرة خريبي وهي مناضلة فلسطينية استشهدت أثناء الاجتياح الإسرائيلي ولا نعرف أين دفنت.

أما في المراحل التاريخية فأنا أؤرّخ للمرحلة ما بعد ١٩٤٨. هناك حكايات كثيرة عن الفلسطينيين في الثلاثينات والأربعينات دفنوا في اسبانيا وفي يوغسلافيا وهناك منهم من شارك في الحرب الأهلية الاسبانية مثلا وهناك أناس حاربوا مع الجنرال تيتو في يوغسلافيا وقتل البعض ممن قاتلوا ضد النازية. لم أكن معنيا بكل المراحل التاريخية للقضية الفلسطينية. كنت معنيا فقط بإشكالية مكان الدفن بعد ١٩٤٨ عندما فقد الفلسطيني أرضه.

- هل يعني هذا أن التصوير للقبور كان انتقائيا؟

– ليس انتقائيا بالمعنى المتعارف عنه للكلمة. ففي مصر مثلا يوجد العديد من الفلسطينيين المدفونين هناك اخترت أن يمثلهم الشاعر الرمز معين بسيسو.

– "ليس الشعر على الإطلاق امتياز الشعراء". فيلمك حمل من الشعرية الكثير. ذكرني بفيلم شادي عبد السلام "المومياء" الذي كتب على نحو شعري.

- تقصد شعرية النص؟

– هذا أمر آخر إنما أقصد شعرية الصورة وشعرية السرد كذلك.

– طلب مني قبل انجاز الفيلم أكثر من مرة سرد جاهز وقد رفضت وطلب مني المنتج النص كاملا أثناء التصوير ورفضت وقلت إن السرد لا بد أن يكتب ويجهز أثناء المونتاج لان السرد أحيانا يرفع الصورة وأحيانا يرافقها في كل جمالياتها وبؤسها. . . وهو يضيف أحيانا الجانب الشخصي. وكما لاحظت أن في بعض المشاهد الخاصة بحيفا مثلا لا أتحدث عن القبور إنما أتحدث عن قصة لقائي بممثل فلسطيني لم أقابله في حياتي وتحدثت عن بعض الأكلات الفلسطينية بما تحمله طبعا من رموز ومن حنين. وهذا الشيء عشته شخصيا أثناء الزيارة لا مستبطن قبلها. أردت أن اعبر بالكلمة أساسا وأنت تعلم أنني كتبت الشعر والقصة والمقال السياسي والصحفي وقد ساعدتني كثيرا اللبنانية ميشال تيان التي قامت بعملية المونتاج والحق أقول لك إنني كنت محظوظا بالتعامل معها لأنها أحست جدا بالصورة وأعطتني بعض التوجيهات المباشرة وغير المباشرة في كتابة السرد. وهذا كان يساعدها في عملية المونتاج وهو عمل إبداعي بيني وبين ميشال فرافق السرد عملية المونتاج لحظة بلحظة.

- في مجموعتك القصصية "أعتقد أنني أحب الحكومة" تصوّر تصويرا كابوسيا وجنائزيا علاقة المواطن بالحكومة من خلال قصة المواطن الذي ذبح أبناءه ورمى بهم أمام وزارة الداخلية احتجاجا على عدم تسلمه جوازات السفر.

أرى الفيلم قراءة أخرى لهذه الفكرة وكأني بك ترمي بكل هؤلاء الشهداء في وجه الحكومات العربية وفي وجوهنا جميعا لتذكّرنا بذاكرتنا القاصرة!

– صحيح، وأنا بصراحة لا أحب كل الحكومات، ولا أي حكومة في العالم. أقصد لا أحب أي سلطة وأنا عندما أقدم على استخراج أي وثيقة مهما كانت بساطتها أشعر بارتباك شديد وأحسب لذلك الأمر ألف حساب. في القصة هناك سخرية سوداء وفيها نفس انتقادي بالأساس أما الفيلم فالأمر مختلف لأنه أكثر حميمية.

- اخترت أن يكون العرض الأول للفيلم في رام الله قبل أن يعرض في تونس وفي دبي وغيرها من العواصم العربية والأجنبية. هل هناك رسالة أردت تبليغها من خلال هذا العرض الأول الذي نجح نجاحا كبيرا حسب ما قرأنا في الصحف العربية والمواقع الإلكترونية التي غطت الأمر باعتباره حدثا كبيرا؟

– أردت أن يكون العرض الأول للفلسطينيين المعنيين بالأمر أولا والجمهور كان فلسطينيا مائة بالمائة وأردت أن أعرف وأتحسس ردة فعل فلسطيني الداخل عن الفيلم لأن الإنسان كما تعلم مرتبط بتجربة المكان الذي عاش فيه وأكاد أقول أن هناك مجتمعات فلسطينية لا مجتمعاً واحداً وهذا رأيي منذ عقود وكل مجتمع مختلف عن الثاني بحكم التجربة التي عاشها فالناس الذين عاشوا في الضفة الغربية حتى ١٩٦٧ تحت الإدارة الأردنية ومن ٦٧ إلى الآن تحت الاحتلال الاسرائيلي والناس الذين عاشوا في غزة حتى ٦٧ كانوا تحت الإدارة المصرية والآن هم تحت الاحتلال الاسرائلي والحصار وتجربة حماس أيضا والناس الذين عاشوا في تونس لهم تجربتهم والذين عاشوا في لبنان لهم تجربتهم وكذلك الأمر ينسحب على الذين عاشوا في سوريا وفي المنافي الغربية والذين عاشوا داخل إسرائيل لهم تجربتهم الخاصة. كل مجتمع من هذه المجتمعات الفلسطينية عاش تجارب خاصة وآلام خاصة. وبشكل خاص التجربة اللبنانية التي يركز عليها الفيلم والتي اعتبرها التجربة الأكثر قسوة والأكثر مرارة. ولذلك كان اختيار رام الله لعرض الفيلم ليعيش فلسطيني الداخل تجربة الفلسطيني الذي عاش في لبنان وفي المخيمات وغيرها ولو بالصورة. وقد اخترت تاريخ ٢٩ أغسطس لأنه يتزامن مع الذكرى العشرين لاستشهاد ناجي العلي الذي استشهد يوم ٢٩ أغسطس ١٩٨٧ فكان الفيلم تكريما له دون ضجة واحتفالية، وكما تعلم أن ناجي العلي من مخيم عين الحلوة وكان صديقا شخصيا لي أحببت أن أكرم هذا الفنان الفلسطيني الكبير وخصصت له مقطعا كاملا في الفيلم. وكانت ردة الفعل مهمة كثيرا حتى بعد عرض الفيلم، فقد كان الفيلم بوثائقيته معلومات جديدة للشباب الفلسطيني الذي لم يعش تلك المآسي التي تحدث عنها الشريط.

- كان بمثابة استعادة الذاكرة؟

– بالفعل هو استعادة الذاكرة وترميمها وهذا أسعدني كثيرا.

- هل تعتقد أن الشريط نجح في توحيد الألوان السياسية الفلسطينية؟ بمعنى هل كان هناك من الجمهور من هم من حماس مثلا؟

– أعتقد ذلك، فقد كان هناك عدد من المتديّنين وهناك منهم من احتج عن حديثي في الفيلم عن يافا وعن شربي للبيرة فيها. فأجبتهم هذا لا يفسد للود قضية وأنا مناضل فلسطيني وعشت حياتي في المنافي



وفي المخيّمات وهذا شأن شخصي.

- كيف عشت تجربة الموت مع الصورة؟

- أنا بصراحة لا يعنيني الموت كثيرا لأنني فقدت الكثير من أصدقائي وآخرهم والدتي.

- عفوا، تقول في الفيلم أنها كانت "طيبة" بمعنى أنها كانت على قيد الحياة أثناء التصوير وأثناء زيارتك قريتك الناعمة؟

- توفيت منذ سنتين، كنت معها خلال السبع ساعات الأخيرة معها على سريرها بالمستشفى ولم أكن أعرف أنها تحتضر. وفقدت الكثير من الأصدقاء وأخي استشهد في ٦٧ ودفنته بنفسي في صيدا. عندما تضطرك الظروف أن تواجه الموت من خلال موت عزيز وتضطرك أن تدفنه في ظروف قاسية تتساءل ما هي الحياة وما قيمتها؟ نحاول أن نترك ذاكرة حية للأجيال القادمة ولكننا لا نأسف على الحياة كثيرا لو غادرناها. هذا الأمر يتقاطع مع رغبتي الكبيرة في تخليد التجربة، تجربة جيل وشعب أيضا، للإنسانية التي نتمنى أن تكون أكثر إنسانية!

- ذكّرتني بمشهد مؤثر جدّا في الفيلم دار حول حي الكارنتينا الذي تحول إلى مرقص أو ملهى ليلي. لو تحدثنا عن إحساسك وأنت تصور هذا المكان الذي تحوّلت هويته من مقبرة إلى ملهى؟ وهو وضع يختزل حال اللامعنى الذي نعيشه!

- في الحقيقة عندما توصلت بالبحث إلى قصة الكارنتينا شعرت بحزن كبير. لأنني عشت في تلك المرحلة، لم أكن في الكارنتينا لكني كنت في لبنان أثناء سقوط الكارنتينا وحدوث المجزرة. كان جماعة الكتائب يلتقطون الصور على جثث القتلى ويعزفون الغيثار ويحملون الصلبان وهذه الصور معروفة وعرضت في المحطات التلفزيونية. وعندما عرفت أن هناك "ديسكوتاك" ذهبت وقابلت برنار الخوري المهندس المعماري، وهو إنسان ومثقف رائع ومهندس معماري مبدع واسمه معروف في العالم، قال لي برنار الخوري أنه أراد أن يستوحي التصميم من ذاكرة الحرب لذلك صمّمه في شكل تابوت والطاولات من الرخام أشبه بالقبور وكل قبر أو طاولة به صورة لموسيقي ميت من العالم وعلى كل طاولة هناك وردة وشمعة. أنا لا ألوم من يرقص هناك من الشباب لأنني أعتقد أن لا أحد منهم يعلم بأن في ذلك المكان كان هناك مخيم وصارت به مجزرة.

- سمعت أنك قلت "لن أمانع بأن يعرض التلفزيون الإسرائيلي الفيلم" ومن جهة أخرى تصف إسرائيل في الفيلم بالمريضة نفسيا لأنها تخشى حتّى الموتى لذلك ترفض أن يدفنوا فيها. هل تعتقد أن إسرائيل بالجرأة التي تجعلها تبث في تلفزيوناتها إدانة ضدها؟

- لا أعتقد، لذلك قلت لن أمانع.

- ربما امتنعت حتى فضائيات عربية من بثه!

- ممكن، ألم يرفضوا مدّنا بدقيقة تصوير لقبر استشهادية.

- يقال "إن طبيعة الايديولوجيا أن يكون صاحبها أعمى" هل يمكن للمبدع أن يتجنب انتماءه السياسي أو الفكري أثناء العملية الإبداعية؟ إلى أي حد كنت محايدا في عملك الفني؟

- لم أكن محايدا إطلاقا. لقد كنت أروي قصص أصدقائي وأنا بالدرجة الأولى فلسطيني وأنتمي رأسا إلى الوجع الفلسطيني ولست فخورا بكل شيء تفعله فلسطين بشكل دغمائي. أنا خرجت من الشعب الفلسطيني المحتل والمقهور والذي يقتل ويهجّر ويجوّع. هذا هو الشعب الذي انتمي إليه ولذلك انتمائي ليس انتماء إيديولوجيا إنما انتماء إنسانيا بالدرجة الأولى. بهذا المعنى لم أكن محايدا وأنا أحكي حكاية ألم فلسطين والفلسطينيين. وأردت أن أؤكد في إحدى مشاهد الفيلم عندما كنت أتحدث عن مقبرة شهداء فلسطين ببيروت وهي أول مقبرة خاصة بالشهداء الفلسطينيين على أن الفكرة الفلسطينية كان أساسها فكرة وطنية وما زالت وليست فكرة دينية. فأنا لا تهمني كثيرا فلسطين إذا اختزلت في القدس أو المسجد أنا يعنيني فلسطين باعتبارها وطن لشعب يحلم بأن تكون له دولة مستقلة يعيش فيها بسلام مثله مثل كل شعوب العالم، فهو الشعب الوحيد في العالم الذي ليس له دولة، في الوقت الذي ترى فيه شعوب ببعض الآلاف من الناس لهم دولهم وسفاراتهم وكيانهم المستقل. وبهذا المعنى أيضا كنت منحازا للفكرة الوطنية الفلسطينية. ومقبرة شهداء فلسطين مقبرة فريدة في العالم لأنها مقبرة عدم الانحياز لا لطائفة ولا لدين ولا لمذهب لأن الفكرة كانت فكرة وطنية وكل من دفن هناك كان قد استشهد من أجل قضية فلسطين فكان فيهم المسيحي والدرزي والمسلم والشيعي والسني وكان هناك قبر رمزي لبوذيين يابانيين استشهدا في مطار الذئب والفيلم يتحدث عن هذا القبر الرمزي. هذه المقبرة إذن تعبّر عن الفكرة التي قامت عليها الدولة الفلسطينية وهي الوطنية. فلا هي مذهبية ولا هي دينية ولا حتى إيديولوجية.

- أوصى المفكر الفلسطيني ابراهيم أبو لغد أن يحرق جثمانه وينثر رماده فوق مقبرة يافا إذا ما عجزوا عن دفنه فيها كشكل من أشكال مقاومة الإبعاد والنفي. بماذا يوصي نصري حجّاج بعد عمر طويل؟ هل ستختار قرية الناعمة أم مخيم عين الحلوة؟

- أنا بصراحة عندي فكرة لكنها صعبة التنفيذ، كنت دائما أقول لبعض الأصدقاء على سبيل المداعبة :أتمنى لو أحرق ويرش بعض رمادي في كل الأماكن التي عشت فيها أو أحببتها وخاصة في لبنان ولندن وتونس وفلسطين. لا أريد أن أكون في مكان واحد، أتمنى لو يحمل من رمادي بعضه ليدفن في قريتي الناعمة التي حلم أبي بأن يدفن فيها والتي أحسست أنني أريد أن أموت وأنا أراها لأول مرة.

- هل بدأ نصري حجاج في التفكير في عمل جديد بعد ظل الغياب؟

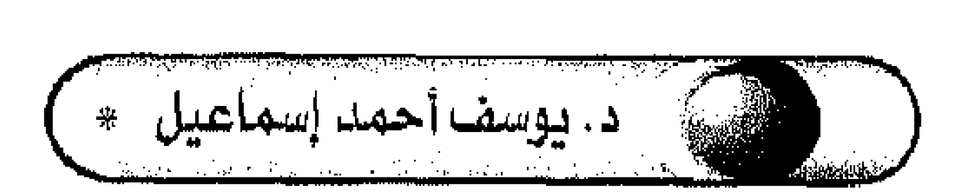
- نعم منذ مدة بدأت البحث في انجاز فيلم جديد يبدأ التصوير بإذن الله في منتصف العام المقبل، بدأت إرهاصاتها منذ مدة لكنها تأكدت في أثناء زيارتي الأخيرة إلى رام الله وأصبحت اليوم ملحة أكثر بعد الجدل الذي نعيشه اليوم بخصوص القضية الفلسطينية. ولن أكشف أمره أكثر الآن.

- ما هي المحطات القادمة للفيلم بعد رام الله وتونس ودبي؟

- سيعرض الفيلم في دول أروبية كثيرة وقد أرسلناه إلى مهرجانات كثيرة لكنه رفض، منها مهرجان فينيسيا مثلا الذي أرسل إلي مديره رسالة يقول فيها أنه أعجب كثيرة بالفيلم ونوعيته لكنه يعتذر عن عدم برمجته في المهرجان دون أن يقدّم سببا لذلك. ربما لأن الموضوع حساس جدا لأنه يتناول قانونا ظالما ومزدوجا لقضية دفن الفلسطيني الذي يموت خارج وطنه في الوقت الذي ترحب إسرائيل بدفن اليهود الذين لم يقيموا بفلسطين أصلا. وأولاد هرتزل بعد ٧٦ سنة من دفنهم في الخارج نقل رفاتهم ودفنوا في فلسطين. بينما ادوارد سعيد يدفن في لبنان بوصية منه لأنه يعلم ألا أمل له في أن يدفن في فلسطين. هذا الموضوع محرج بالنسبة إلى العقل الغربي لأنه يكشف جوهر العنصرية الإسرائيلية ضد الفلسطينيين. هذه الدولة القائمة في تفكيرها على الميثيولوجيا المختلقة.

• كاتب من تونس

كليلة ودمنة وخطاب التأويل


د. يوسف أحمد إسماعيل *

مما لا شك فيه أن كتاب كليلة ودمنة هو أحد الكتب التي حظيت بالانتشار وديمومة التلقي والقراءة عبر توالي العصور، مثله مثل المقامات الرائدة (مقامات الهمذاني والحريري) وألف ليلة وليلة ورسالة الغفران والحكايات الشعبية.



إن هذه النصوص الأدبية تجاوزت كينونتها الزمانية والمكانية إلى فضاء إنساني رحب تعالى على الخصوصية الضيقة. ولكل نص من تلك النصوص سماته التي عززت انتشاره وديمومته عبر التلقي المتنامي. إلا أن ذلك لا يعني، بالضرورة، تنوعا في أشكال تلقيها، وإن تعددت القراءات ؛ لأن القراءة الغنية والمتنوعة مرتبطة بنوعية القارئ وموسوعته الثقافية وخلفياته النصية والأدوات المنهجية التي يتسلح بها، وليس بالموضوع المتلقى فقط. وفي أشكال تلقي كليلة ودمنة، موضوع بحثنا ما يوضح ذلك.

نشير بدءا إلى أن ديمومة تلقي كتاب كليلة ودمنة، وحضوره المتعالي يرجع إلى مجموعة من الخصائص نجملها بما يلي:

١ . يرتبط الكتاب بالحكاية الشعبية، وإن ظهر مكتوبا لدى العرب في القرن الثاني الهجري. لأن الحكاية المضمنة فيه هي تراث إنساني تمتد جذوره في الثقافة الإنسانية الفولكلورية الهندية واليونانية والفارسية والعربية. وهذه الخاصية تثير الجدل بشكل دائم حول جذورالحكاية المضمنة وأصولها ومؤلفها ومدلولاتها.

٢. يعد كتاب كليلة ودمنة من النصوص المركبة، فتنظيمه قائم على الاستطراد من حكاية إلى أخرى عبر التوالد المفضي إلى نص جديد قابل، هو بدوره، إلى توالد آخر، مثله مثل حكايات ألف ليلة وليلة في التراث الإنساني.

٣. يقرأ كتاب كليلة ودمنة بوصفه نصا متكاملا، تتداخل أجزاؤه لتغذي البؤرة الدلالية المركزية عبر التنويع والإبدال. كما يمكن أن يقرأ نصوصا منفصلة ومستقلة ومبتورة عن سياقها النصي لتغذي دلالة جزئية خاصة بها.

٤ ـ إن فكرة الكتاب المتمثلة في الصراع بين الفوق (دبشليم الملك) والتحت (بيدبا الفيلسوف) ومعالجتها بالتماثل المتكافئ، أي قبول دبشليم الملك بنصيحة بيدبا وتنازله عن استبداده والأخذ بدور بيدبا في الحياة السياسية، مما حقق توازيا في العلاقة بين الفوق والتحت، إن هذه الفكرة هي فكرة متعالية على الزمان والمكان والثقافة المجتمعية الخاصة بشعب من الشعوب، مما يجعل منها فكرة إنسانية شاملة ومخترقة لأي فضاء يحاول تحديدها وتأطيرها.

إن تلك العناصر المشكلة لديمومة النص وعالميته، ليصبح جزءا من التراث الإنساني وليس العربي أو الهندي أو الفارسي، دفعت به إلى التلقي بنمط واحد من القراءة تناسخ عبر القراء كتابا أو نقادا أو قراء مطالعين، مع الاحتفاظ ببعض التمايز المحدود لكل قراءة. وسنوضح فيما يلي ذلك النمط من القراءة:

إن أغلب القراءات التي تطرقت إلى كليلة ودمنة قديما (١) وحديثا (٢) ـ تلقت النص بوصفه مجموعة من الحكايات الشعبية، بخاصة حكايات الحيوان، أي بوصفه مجموعة من النصوص المنفصلة عن بعضها. ويجب قراءتها في البعد الرمزي لما ينطق به الحيوان في مقابل الدلالة الإنسانية.

يضاف إلى ذلك أن تلك القراءات بحثت ـ إيجازا أو تفصيلا ـ عن الأصول الهندية أو الفارسية أو العربية لتلك الحكايات المنفصلة، وهو ترهين غير مجد ؛ لأن الحكاية الشعبية هي ثقافة إنسانيّة شاملة، ولا يمكن تأصيلها وإن توافرت القرائن البيئية والاجتماعية والجغرافية، بحكم التناقل الشفوي وتشابه الأصول البشرية البدئية وطريقة توالد الحكايات، وحتى إن توصل باحث (٣) إلى القطع ـ كما يرى ـ بأصل المادة الحكائية في كليلة ودمنة، فإ ن القراءة بذلك المنحى ترهن المادة الحكائية بزمن ما، وتغلقها على أصولها؛ مما يمنع انفتاح النص على الحاضر والمستقبل والتلقي المتعدد الدلالات والحمولات التي تولد نصوصا جديدة.

وفي إطار هذا الشكل الوصفي في التلقي هناك القراءة السلبية المغلقة التي ظهرت شذراتها في كتب الموسوعيين والمصنفين العرب أمثال ابن النديم والحاجي خليفة وغيرهما. فقد رأوا في قصص كليلة ودمنة خرقا للمعيار الاعتباري الذي يجب أن يأخذ به المتن القصصي، انطلاقا من أن الفن القصصي في العصر الإسلامي نشأ في بدايته في المساجد والحلقات الدينية بغاية اعتبارية. ويقوم على الإسناد الخبري والتوثيق التاريخي. ومع ظهور فئة القاصين المحدثين ابتعد القص عن الاعتبار الديني والأخلاقي وأخذ بأسباب المتعة والتسلية، وتخلى عن الإسناد ومقولة الصدق؛ مما دفع الخاصة إلى مقاومته وملاحقة القاصين، واعتبار تلك القصص فنا هابطا غايته عقل العامة والجمهور العريض ؛ مما أفسد الأخلاق وأساء إلى الدين (٤). وفي هذا النسق الثقافي قال ابن النديم:(وكان من يعمل الأسمار والخرافات على ألسنة الناس والطير والبهائم جماعة منهم عبد الله بن المقفع)(٥).

وبتوسع أكبر في التوصيف، مع التقييم الإيجابي لكليلة ودمنة بعد الانعتاق من تقييم النص على أساس قيم الاعتبار الديني، نقرأ في الدراسات المعاصرة موقفا ينم عن الإعجاب بالنص، ولكنه إعجاب لا يخرج عن عباءة التوصيف ليصب في التحليل والتأويل، وإن كانت تلك الدراسات تحض ـ لفظيا ـ بشكل دائم على ضرورة القراءة التأويلية. ونمثل لذلك بقراءة عزة غنام (٦) التي نرصدها من خلال المحطات الآتية:

• رصدت الدراسة المواقف والآراء المتصلة بتأصيل الحكايات المضمنة (حكايات الحيوان) دون أن تبحث عن موقف من ذلك، ودون الانتباه إلى أن تلك الحكايات المضمنة هي ليست أكثر من تنويع وإبدال للقصة الإطار.

• الإشارة إلى أن حكايات الحيوان في كليلة ودمنة جاءت على لسان الحيوان بديلا عن تمثيلها الإنساني تجنبا لقمع الحاكم وبطشه. مما يعني أن التأويل لا يتناول ـ في رأيها ـ الحكاية الإطار وما فيها من رموز دلالية، مع العلم أن تجنب بطش الحاكم يرتبط بتفسير القصة الإطار.

• الإشارة إلى أن كليلة ودمنة قصة توالدية تقوم على التركيب الحكائي. وهذه رؤية إيجابية إلا أنها لم تعط ثمارها ؛ لأنها لم تتجاوز توصيف الإطار التنظيمي للنص إلى القراءة التأويلية الكلية له.

• الإشادة بالدور الريادي الذي تكتسبه كليلة ودمنة بوصفها قصة رمزية متكاملة على مستوى النثر العربي المنقول، آخذة ـ الدراسة ـ بمقولة النقل مع التحفظ بحدوده ومستوياته.

إن هذه القراءة هي قراءة وصفية إيجابية ؛ ولكنها مغلقة أيضا على الحكاية المضمنة، وتسير بالتوازي مع القراءات التي تقدم عرضا لمحتويات الكتاب وأهميته. أما الحض.

المنصوص عليه في الدراسة ـ على التأويل، فهو لا يتجاوز الحض اللفظي، لأننا لا نرى ما يجسده فعلا منجزا. ومبرر غيابه أنه لو أنجز سيكون من النتائج البدهية باعتباره يقصد سلوك الحيوانات وأقوالها في المقابل الإنساني، وهذا ليس بجديد ؛ لأن كل حكايات الحيوان في الثقافة تحمل تمثيلا رمزيا للتحقق في عالم الإنسان.

إن ما هو لافت للانتباه في أشكال تلقي نص ابن المقفع التي أشرنا إليها أو التي لم نفصل في طبيعتها أنها جميعا تصرح بضرورة القراءة التأويلية. ويقصد من وراء ذلك، تحديدا، أقوال الحيوانات وسلوكها باعتبار ذلك بديلا رمزيا للفعل الإنساني. وفي ذلك مجموعة من الملاحظات:

١ ـ إننا لم نقع على دراسة تنجز ذلك التأويل للسبب المذكور سابقا. يضاف إلى ذلك أن إنجاز تأويل للحكاية المضمنة ينم عن خطأ فادح في فهم النص وتلقيه ؛ لأنه يفصل الحكاية المضمنة عن سياقها النصي المتكامل، بوصفها جزءا إبداليا، ويضعنا في سياق تأويلي للمدلول الرمزي في حكاية منفصلة ومفردة، وبالتالي فإن التأويل لا يحمل خصوصية نص ابن المقفع بوصفه نصا واحدا. ونكون بذلك أمام تفسير للرموز الحيوانية بشكل عام، إن كانت في كليلة ودمنة أو في غيرها، وقراءة مسطحة لا تنتج نصا موازيا لنص كليلة ودمنة. كما أنها ستكون قراءة هيمنت عليها فكرة سابقة على النص للاعتقاد بأن كليلة ودمنة قصة جاءت على لسان الحيوان.





وهذا خطأ شائع في فهم النص.

٢ . إن تلك القراءات جاءت قراءات كسولة، لم تخرج في مجمل آرائها وملاحظاتها عن القراءة الظاهرة للنص، إن كان من حيث فكرة التركيب الحكائي أو من حيث رمزية حكاية الحيوان. ولم تستطع الانتباه إلى علامات ظاهرة تحتاج إلى التأويل، إن كانت تلك العلامات مخلة في البناء التنظيمي الخارجي، مثل موقع مقدمة ابن المقفع في الكتاب، أو إن كانت تلك العلامات ذات وظيفة دلالية على مستوى البناء الداخلي كالمفارقات الزمنية الواقعة بين زمن القصة (قصة دخول ذي القرنين بلاد الهند) وزمن الحكي. ولذلك انصب اهتمام القراءات الوصفية على أمرين لا ثالث لهما. الأول تأصيل النص تاريخيا، والثاني تأويل الرموز الحيوانية في مقابلها الإنساني.

وكان من نتائج ذلك القصور أن تصريح ابن المقفع في مقدمته حول ضرورة فهم نصه والتمعن فيه لم يتم تلقيه كما أراده ابن المقفع حتى الآن، وبقي سر ابن المقفع مغلقا، ولم يخرج إلى النور بعد.

يقول ابن المقفع: (ينبغي للناظر في هذا الكتاب ومقتنيه أن يعلم أنه ينقسم إلى أربعة أقسام وأغراض. إحداها ما قصد من وضعه على ألسن البهائم غير الناطقة ليتسارع إلى قراءته واقتنائه أهل الهزل من الشبان فيستميل به قلوبهم، ولأن هذا هو الغرض با لنوادر من حيل الحيوانات. والثاني: إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ ليكون أنسا لقلوب الملوك، ويكون حرصهم أشد للنزهة في تلك الصور. والثالث: أن يكون على هذه الصفة فيتخذه الملوك والسوقة فيكثر بذلك انتسابه ولا يبطل فيخلُق على مرور الأيام، ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبدا. والغرض الرابع هو الأقصى مخصوص بالفيلسوف خاصة) (٧)

يصنف التصريح القراء إلى أربعة أنماط نلاحظها على الشكل الآتي:

النمط الأول (القارئ الأول)

" ما قُصد فيه إلى وضعه على ألسنة البهائم غير الناطقة من مسارعة أهل الهزل من الشبان إلى قراءته فتستمال به قلوبهم ؛ لأن هذا هو الغرض بالنوادر من حيل الحيوان "

يحدد ابن المقفع القارئ الأول . الرتبة هنا ليست قيمة . بأهل الهزل من الشبان، وليس كل الشبان أيضا، وإنما أهل الهزل منهم ؛ لأنهم متسارعون في القراءة بقرينة لفظة " مسارعة " الواردة في النص. فهم غير قادرين على القراءة المتأنية التي تنم على الصبر وإعمال العقل والفكر. وهؤلاء تستميل قلوبهم ما وضعه على " ألسنة البهائم غير الناطقة " لما فيه من النوادر من حيل الحيوانات.

ولفهم القول يجب أن نسأل: ماذا وضع على ألسنة البهائم غير الناطقة ؟ والجواب أنه وضع البديل الرمزي للتمثل الإنساني. وأهل الهزل من الشبان هم الذين سيهتمون بتأويل ذلك البديل الرمزي الوارد في الحكايات المضمنة (حكايات الحيوان) المنزوعة من سياقها النصي والمجردة من وظيفتها الإبدالية. ويؤكد ذلك ما جاء في أسباب وضع كتاب " البنشاتنترا " وهو (أن أحد ملوك الهند العظام كان له ثلاثة أبناء في منتهى البلادة، فلما احتار في أمر تعليمهم أشاروا عليه بتسليمهم إلى برهمي يدعى " وشنو شرما " فهو كفيل بذلك، فأشرف البرهمي على تعلمهم ووضع لهم هذا الكتاب ليحببهم في المعرفة بطريقة مشوقة) (٨) ونقرأ من النص أن الأستاذ البرهمي وضع كتابا على ألسنة الحيوانات ليحبب التلميذ البليد في العلم والمعرفة. وهذا التلميذ هو ذاته القارئ الأول عند ابن المقفع، وهو القارئ المتسارع الذي سينتبه إلى البديل الرمزي لسلوك الحيوان وقوله. أي أنه سيهتم بتأويل ما يرد في حكايات الحيوان وتمثلها الإنساني.

وهذا ما فعلته القراءات السابقة لكليلة ودمنة،كما لاحظنا حتى الآن.أي أننا أمام قراءات لم تتعد القارئ الأول، كما حدده ابن المقفع. وقرينة ذلك أن ابن المقفع في جزئه الأول من التصريح ذكر قصص الحيوان تحديدا " ما وضع على ألسنة البهائم... الغرض بالنوادر من

حيل الحيوانات " فهو قد نص على نطق الحيوان بمقابله الإنساني، كما نص على الحكاية المضمنة.

النمط الثاني (القارئ الثاني)

" والثاني إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الأصباغ والألوان ليكون أنسا لقلوب الملوك... ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة في تلك الصور ". يقصد بالغرض الثاني الملوك بغاية النزهة في الصور التخييلية للحيوانات. ولكنه لا يريد الملوك كلهم، وإنما الباحثين عن التسلية والمسرة والمتعة، وليس الباحثين عن التفكير والتأمل. فالنمط الأول من الملوك لا يؤمنون بدور المعرفة والحوار، وإنما يقلبون الكتاب بحثا عن الصور التخييلية. وهم غير مقصودين بالفكرة العامة للكتاب أو ما سميناه بالتماثل المتكافئ الناتج من طبيعة الصراع بين دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف. فهم لا يشبهون دبشليم الملك، لأن من سمات خطاب دبشليم التأمل والتفكير. وهذا ما أحاله في أكثر من موقع إلى تمثل أقوال الحكماء كما دفعه إلى التماهي ببيدبا إذ أخذ بنصيحته وطلب منه تأليف الكتاب.

النمط الثالث (القارئ الثالث)

" الثالث أن يكون على هذه الصفة فيتخذه الملوك والسوقة فيكثرا نتساخه ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام. ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبدا ". في هذا الغرض. وتأكيدا لمفهوم القارئ الثاني . يربط بين الملوك والسوقة من

حيث النزهة في الصور التخييلية لألوان الحيوان، مما يدفع إلى انتساخه وبقائه حيا متداولا.

النمط الرابع (القارئ الرابع)

"والغرض الرابع هو الأقصى المخصوص بالفيلسوف خاصة". يحدد ابن المقفع هنا نوعية القارئ بالفيلسوف، ويؤكد على الخصوصية " مخصوص بالفيلسوف خاصة " ولا يصرح بالفضاء القابل للتأويل، كما فعل في الأغراض الثلاثة الأول ؛ ففي الأول حدده بما وضع على ألسنة البهائم، وفي الثاني والثالث حدده بالصور التخييلية، أما في الرابع فقال الغرض الأقصى. وهو فضاء إشاري لا يكشف عن نفسه إلا بالقراءة التأويلية. ولايستطيع ابن المقفع التصريح به ؛ لأنه سره والجوهر الذي حاول بوسائل متعددة ستره وتغطيته، وإيهامنا بغيره لحماية نفسه وديمومة خطابه. إلا أنه في الوقت ذاته دفع إلى قراءته مرات عدة. ولكن من ذا الذي يستطيع التوصل إليه ؟ لقد خصه ابن المقفع بصفة الفيلسوف المتأمل، إنه المؤول الذي يستطيع إنجاز نص جديد، وإنه الحاكم الذي يستطيع أن يتماهى مع المثقف، كما تماهى دبشليم الملك مع بيدبا الفيلسوف في معادلة (الفوق × التحت) لتكون العلاقة في إطار التماثل المتكافئ المؤدي إلى العدالة الاجتماعية.

نحن، إذاً، أمام أربعة أنماط من القراءة تتسق تراتبيا على الشكل الآتي:

١ . قراءة الفلاسفة والملوك المتماثلين معهم

٢ . قراءة أهل الهزل من الشبان.

٣ . قراءة الملوك الباحثين عن التنزه في الصور التخييلية

٤. قراءة الملوك والسوقة المهتمين باقتنائه ونسخه.

وفق ذلك فإن التلقي السابق لنص ابن المقفع - على الرغم من تأكيد الدارسين على ضرورة التأويل - ينتهي في القارئ الثاني " أهل الهزل من الشبان " ظنا أن المراد بالتأويل ما وضع على ألسنة البهائم قصد التماثل مع البديل الإنساني لإنجاز الحكمة. ولكن ابن المقفع قال: إن هذا مخصوص بأهل الهزل. ولم ينتبه متلقو النص إلى ذلك، وخلطوا بين القارئ الثاني والقارئ الأول (الفيلسوف) ونسبوا إلى القارئ الأول تفسير ما وضع على ألسنة البهائم باعتباره حكمة رمزية يجب تفسيرها، وجردوا القارئ الثاني من تلك المهمة منجرفين وراء كلمة " الهزل " ومدلولها السلبي.

المعنى الأقصى

قبل أن نتلمس المعنى الأقصى علينا التعرف إلى موقعه أولا. وفي ذلك نقول إن كتاب كليلة ودمنة ينطوي بشكل عام، وبعيدا عن التفصيل. لأن المقام لا يسمح به . على مستويين سرديين. الأول الحكاية الأم أو ما يسمى بالحكاية الإطار. والثاني الحكاية المضمنة أو المفرعة، وتتمثل بالحكايات الداخلية، وتسمى بحكايات الحيوان وإن لم تجر جميعها على ألسنة الحيوانات. ومن خلال قراءتنا السابقة لقراءات كليلة ودمنة وملاحظة مستويات القراءة عند ابن المقفع يتبين لنا ضرورة استبعاد الحكاية المضمنة من التأويل الطامح إلى المعنى الأقصى إلا في إطار الحديث عن التنويع والإبدال بوصفهما وظيفتين منوطتين بالحكاية المضمنة

في الحكاية الأم حدث تاريخي تخييلي يعود إلى فتوحات ذي القرنين لبلاد الهند ثم تعيين دبشليم ملكا على البلاد من قبل الشعب الهندي الذي طرد الحاكم المعين من قبل الإسكندر، ولكن الملك دبشليم طغى في حكمه وظلم الناس واستبد برأيه، مما دفع الفيلسوف البرهمي المعاصر له بيدبا إلى العمل على الدخول عليه لنصحه وتقويم سلوكه مع عامة الناس. وحين ينصحه تلامذته بالعدول عن ذلك خوفا عليه من بطش دبشليم يرى في رأيهم جبنا يجب أن يبتعد عنه الفيلسوف الحكيم، لما يتحلى من ثقافة ووعي وإقدام وتضحية وواجب أخلاقي تجاه عامة الناس. وحين يقدم على الملك دبشليم يغضب الأخير ويأمر بسجنه ثم قتله. وحين يعيد التفكير في كلام بيدبا يندم على تسرعه في الحكم ويعفو عنه ويقربه منه بل ويشاركه بالحكم من خلال وضعه كتاب كليلة ودمنة.

إن النص التخييلي الذي أنشأه ابن المقفع ولم يلتفت إليه النقاد والقراء من بعدهم، وهو النص المتمثل بحكاية دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف غير موجود في نص البنشاتنترا الهندي، كما أن فكرته لم يتطرق إليها المؤلِّف. يضاف إلى ذلك أن الحض على التأويل غير مصرح به أيضا. ولأن كل ذلك من اختراع ابن المقفع فإن خطاب التأويل الذي يحض عليه مرتبط بنصه التخييلي المحمل بدلالات العلاقة بين المثقف والسلطة : تلك العلاقة المشوبة تاريخيا بالأخذ والرد والقبول والرفض والتسامح والملاحقة والقتل. وهو الثمن الذي دفعه ابن المقفع على يد قاتله والي البصرة ؛ لأن الخليفة المنصور وصل إلى المعنى الأقصى في نص ابن المقفع التخييلي وأدرك أن ابن المقفع لا يكتب قصصا تدور على ألسنة الحيوان وإنما يكتب في أدبيات السياسة والسلطة، ويحض المثقف على القيام بواجبه تجاه الناس في مناقشة السلطان ومحاسبته وحثه على العدل في شؤون الرعية.

• أكاديمي من سوريا

yousef_hhg2f_e@maktoob.com



الهوامش والمراجع

١ . راجع كشف الظنون عن أسلس الكتب والفنون. حاجي خليفة. بغداد القاهرة سنة ١٩٤٠ ج ٢ ص ١٥٠٨ والفهرست. ابن النديم، محمد بن إسحاق. مطبعة الاستقامة. القاهرة. د. ت ص ٣٠٤

٢. راجع: الأدب المقارن. غنيمي هلال. القاهرة. مطبعة الأنجلو ١٩٦٢ ص ١٨٣. ١٩١. وكذلك الحياة " الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري. أحمد كمال زكي. دار المعارف بمصر سنة ١٩٧١. ص١٠٩. وكليلة ودمنة في الأدب العربي. دراسة مقارنة..ليلى سعد الدين. دار المعارف. دمشق.د. ت.ص ٢٣٥

٣ . عبد الله بن المقفع. محمد غفراني الخراساني القاهرة القومية للطباعة والنشر ١٩٦٣ ص ١٣

٤ . السردية العربية. عبد الله إبراهيم ط١. الدار البيضاء ١٩٩٢ ص١٤٣

٥ . الفهرست ص ٣٠٤

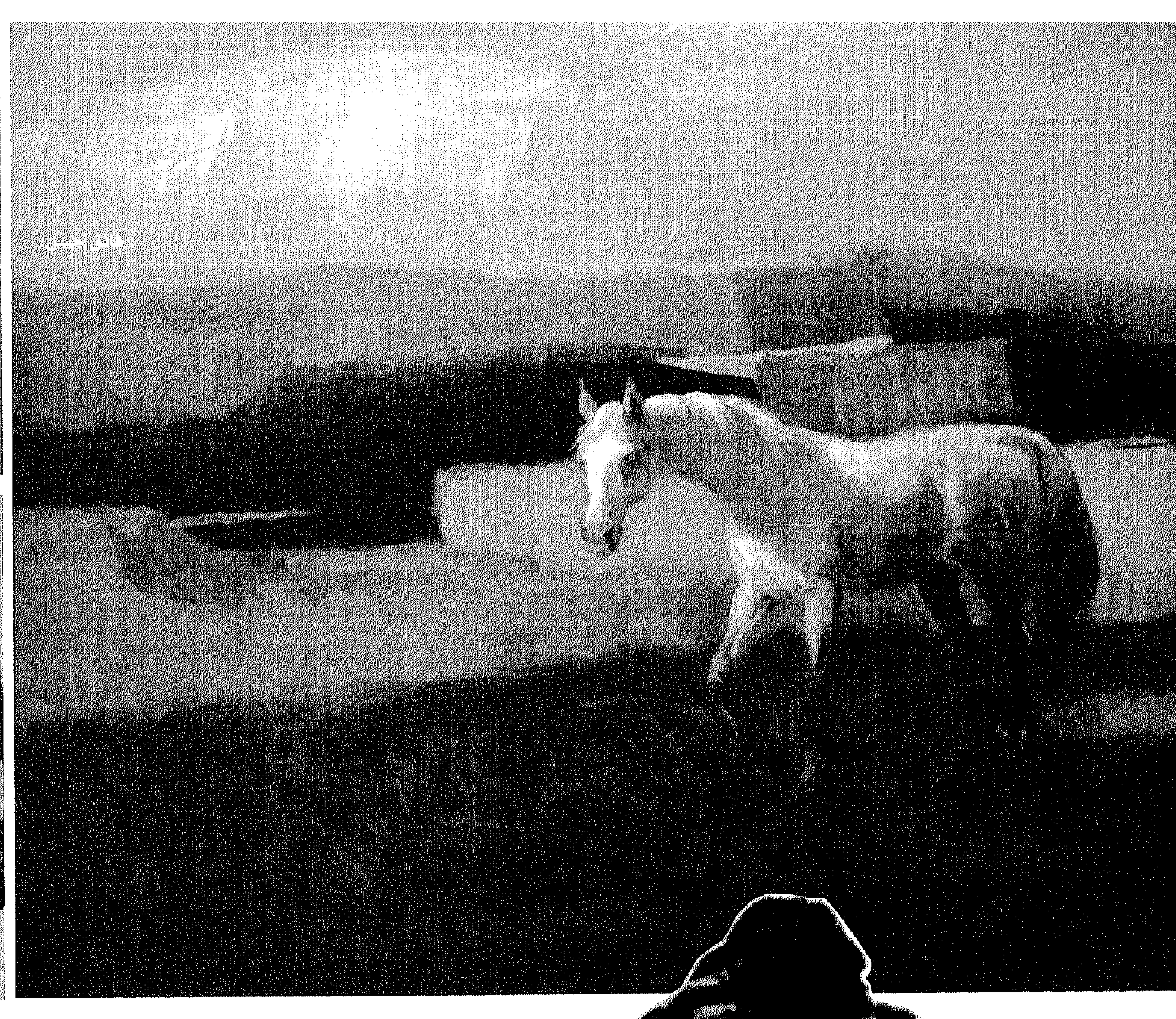
٦ . الفن القصصي العربي القديم.. عزة غنام. القاهرة. الدار الفنية للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٩٠ ص٦٣ - ٧٣

٧ . كليلة ودمنة. ابن المقفع مؤسسة الكتب الثقافيةط١ / ٢٠٠٣ ص ٦٧

٨ . عن عبد الله بن المقفع ص ٢٤٨







معرض «كي لا ننساهم» بغاليري الأورفلي:

تكريم بالألوان لفنانين



غازي انعيم *

احتضن غاليري الأورفلي في شهر كانون الأول / ديسمبر معرضاً تكريمياً لمجموعة من الفنانين الراحلين، الذين شكلوا القاعدة الأساسية للفن التشكيلي في بلدانهم.. وتكريم غاليري الأورفلي لهؤلاء الفنانين الذين أمضوا حياتهم في خدمة الفن بكل نبل وصدق.. جاء كرد جميل لمنجزاتهم الابداعية التي أعطت صورة صحيحة لتاريخهم وحضارتهم من ناحية، ولعبت دوراً كبيراً في خلق حوار فني حضاري متميز مع الآخر من ناحية أخرى بالإضافة إلى ذلك إثارة انتباه المواطن العربي لمنجزهم التشكيلي الذي يشكل إضافة حقيقية إلى تراث أمتهم.

اسماعيل فتاح





عبد القادر الرسام



اسماعيل الشيخلي

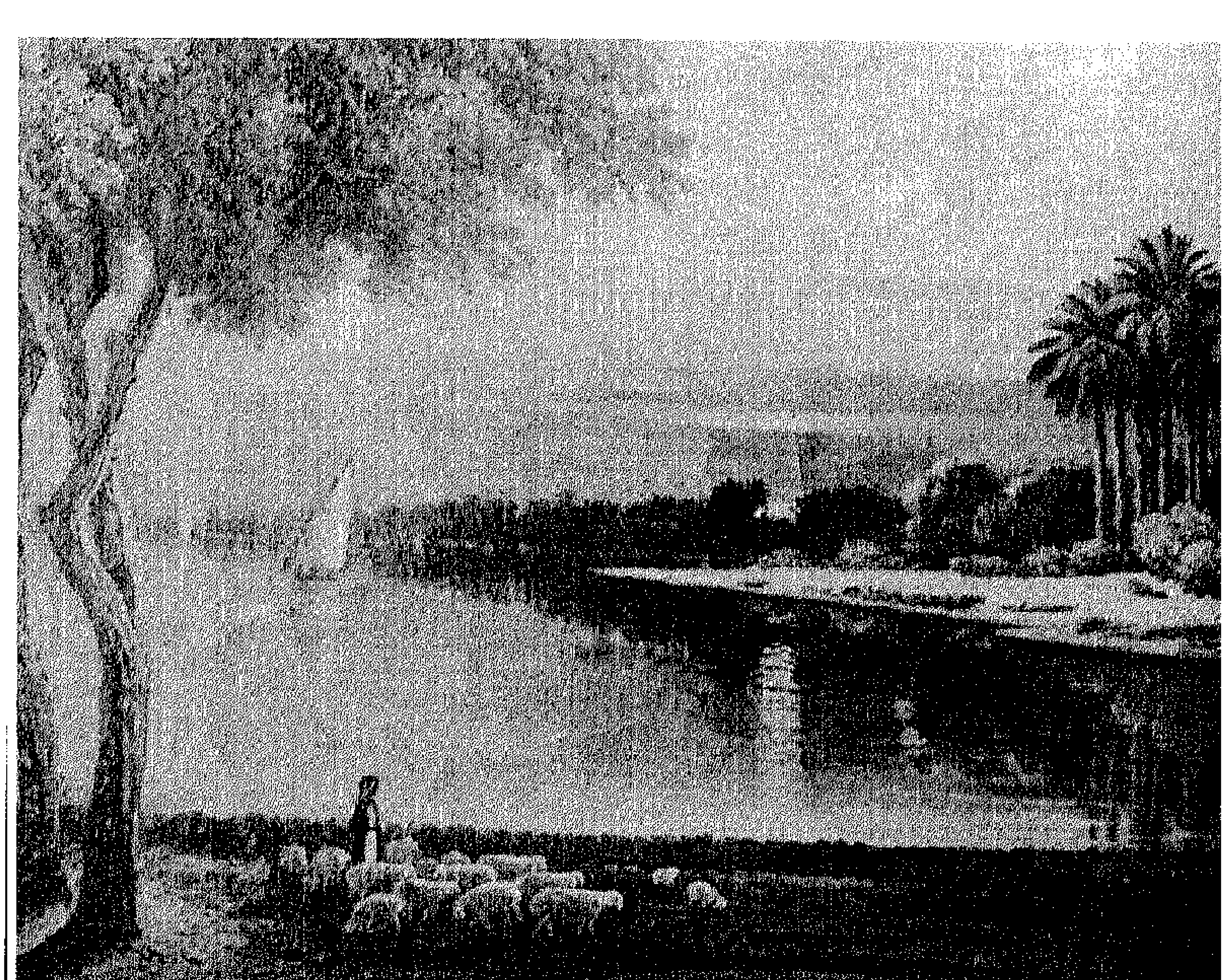
هذا التكريم يقودنا إلى النظر في وضع الطاقات الإبداعية العربية، ولمسة الوفاء التي تقدم لها.. لكن ما يؤسف له أن هذه الطاقات، مهملة ومهمشة ومنسية، وتعاني من شبه تجاهل في حياتها، ولا يحتفي بها إلا في بعض الحالات النادرة.. وعند رحيلها نبدأ بكتابة عناوين الرثاء.. وكأننا ننتظر موت الفنان لنعلن خسارة الوطن له، وبعد عام أو أكثر نبدأ بالبحث في أغوار الذاكرة وما تبقى من قصاصات ورق نشرت في الصحف والمجلات، أو في بطون الكتب التي تتحدث عن مسيرتهم التشكيلية وجهودهم الرائعة في نشر الثقافة الجمالية.. لنضمنها لمقالاتنا التي تكشف أهمية هؤلاء المبدعين بصفتهم رموز الشعوب وعلاماتها الفارقة.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه، هل منح هؤلاء المبدعين ولو الجزء اليسير من حقهم؟ الإجابة بالطبع " لا ".. وهذا يضع أكثر من علامة استفهام!!! لكن بين تلك العلامات تبقى لمسة الوفاء هي العلامة البارزة التي تحتاج إلى خطوات عملية لتفعيلها من قبل المؤسسات الخاصة وبشكل خاص المؤسسات الرسمية، لحكومات الدول التي ينتمي إليها هؤلاء الفنانين الكبار، لرد الجميل لمن أفنوا أعمارهم في خدمة الجمال.. وأقلها إصدار الكتب التي تتحدث عن مراحل حياتهم الإبداعية.. وإقامة المتاحف التي تعرف بأعمالهم الفنية..

لكن للأسف ما زلنا إلى اليوم. كما يقول الفنان السوري الدكتور أحمد معلا. لا نعرف أهمية فنانين عاشوا معنا، لا نعرف أن العمل الذي تركوه هو جزء من ضميرنا الجمعي، والاهتمام بهم هو اهتمام بتجاربنا ومستقبلنا.. إن هذه الأعمال التي تركوها كنز كبير وتجربة غنية لأنها تمثل مرحلة من مراحل حياتنا، ومن الضروري أن نحتفظ بها في أمكنة تليق بها، وتؤرخها، لأننا إذا قمنا بحفريات «اركولوجية» لذواتنا ستكون هذه الأعمال جزءاً من حقيقتنا ومعالمنا وشاهدا على عصرنا.

وقبل الدخول في قراءة تجارب الفنانين الراحلين.. نود أن نشير إلى أهمية تكريم الفنان أثناء حياته فذلك أولى إذا كنا فعلاً حريصين على ديمومة الإبداع العربي.

غازلوا الدنيا ورحلوا



عبد القادر الرسام

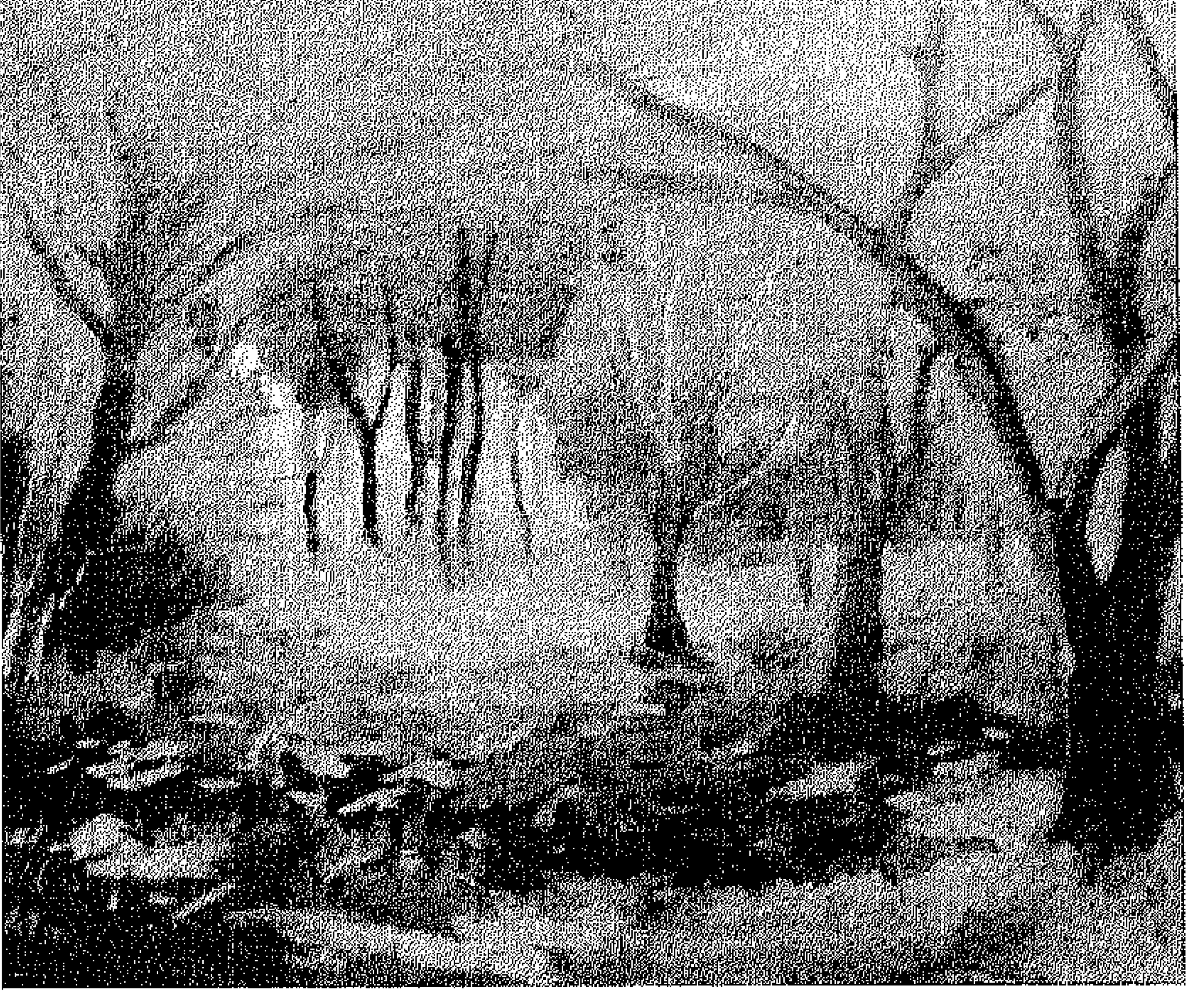
هذا المعرض الذي حمل عنوان " كي لا ننساهم " شكّل فسيفساء من الألوان والتقنيات والمذاهب الفنية جمع (٤٥) عملاً فنياً لـ (٢٢) فناناً، عشقوا الفن منذ طفولتهم، وعايشوا العديد من مراحل نمو تطور الحركة الفنية في أوطانهم.

وقد تنوعت مواضيع لوحات هؤلاء الفنانين الذين غازلوا ألوان الدنيا ورحلوا، بين استنطاق الطبيعة والتعبير عن الإنسان وواقعه.. إلى جانب الأشكال الهندسية والكتابية والرموز الفنية.. واللوحات المشاركة في المعرض التي مثلت كافة الاتجاهات الفنية تعود لفنانين من الأردن وفلسطين وسوريا ومصر والعراق.

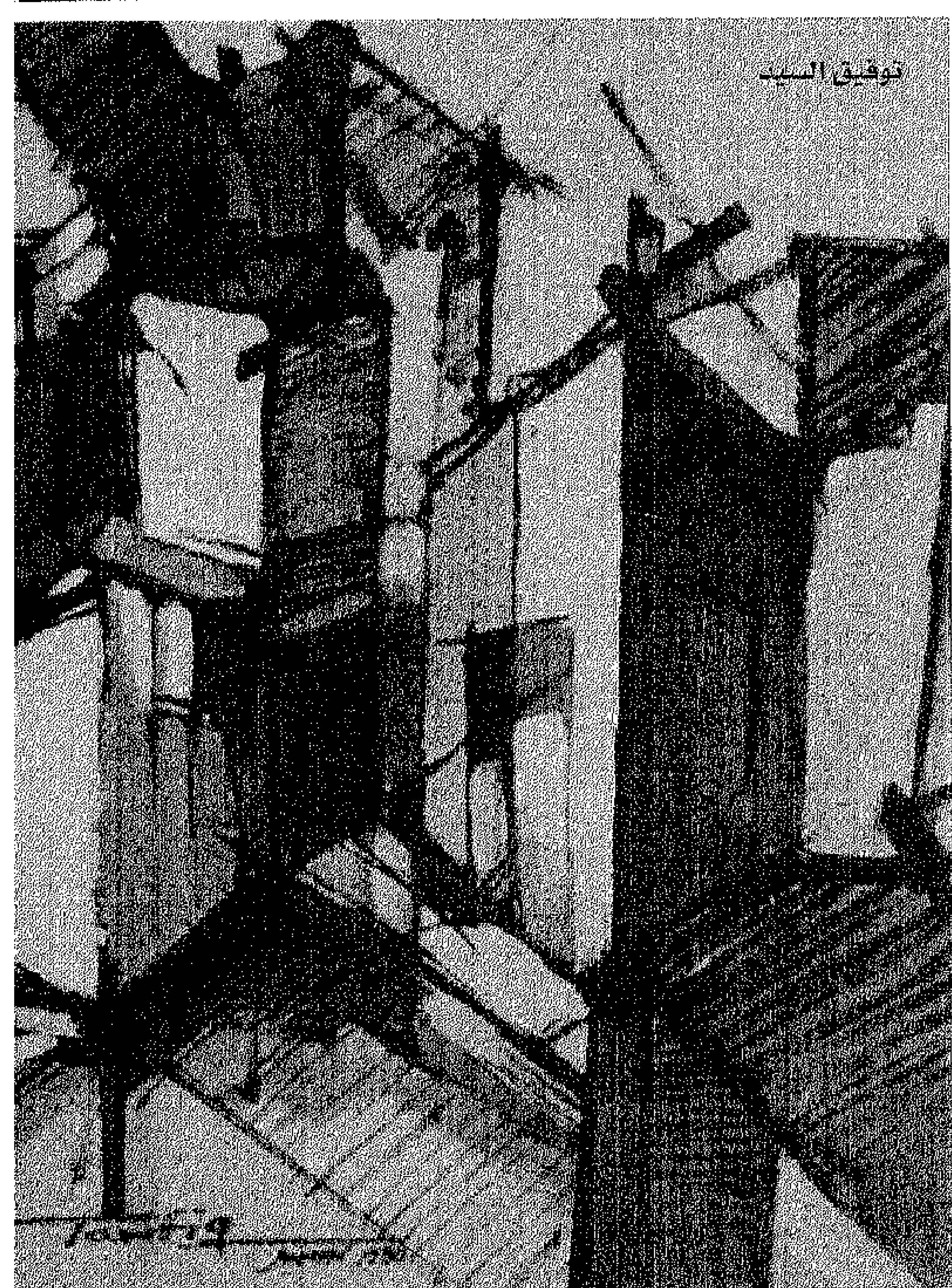
في هذه المقالة سنسلط الأضواء وبشكل مكثف على تجارب الفنانين الراحلين ابتغاء تحقيق الفائدة للقارئ.. ونبدأ بالفنان التشكيلي الأردني الراحل " توفيق السيد " (١٩٣٩ . ١٩٩٦) الذي تعامل مع مختلف التقنيات من: تصوير وغرافيك ونحت وكاريكاتير.. ويعد " السيد " الذي بدأ عطاؤه في منتصف خمسينيات القرن الماضي وتبلورت رؤيته التعبيرية في بداية الستينيات وإن كان يضيف عليها الكثير من شخصيته



خالد القصاب


صدق عاشور


توفيق السيد

وأسلوبه الخاص.. أحد أهم أبناء جيل (الرعيل الأول)××.

كانت مواضيعه تدور حول مدينة عمان التي رسمها في لحظات لونية مختلفة باختلاف الزمن المرسومة به: نهاري أو ليلي لحظة انسياب الناس من البيوت إلى الشوارع. ولحظة انسحابهم إلى البيوت.. وقد وثق " السيد " مدينة عمان في عشرات اللوحات المائية النقية الزاهية، كما ركز في الرسم على البدو القادمين إلى مدينة عمان لشراء ما يحتاجون.. فرسم وجوههم في عشرات البورتريهات. وإلى جانب ذلك رسم الصبايا، والفلاحين، والرعاة، وبائع الحليب، والمجلخ، و " بائع السوس " بأدواته وزينته وزخرفته وإبريقه المعدني.

حافظ " توفيق السيد " من خلال ما رسم على الخصائص الاجتماعية للناس، ولم يستعر خصائص وافدة، لذلك نقل ملابس البشر وملامحهم بكل أمانة.. وامتازت تجربته باختصار الوجوه..

وقد استخدم الفنان في تنفيذ أعماله أقلام الفلوماستر وضربات الريشة الذي يحدد بهما كل الأشكال بخطوط سريعة محددة، فبناء التكوين في لوحاته يعتمد بالدرجة الأولى على الخطوط ثم على مساحات الألوان.

وتحضر أمامنا في هذا المعرض تجربة رائد الفن التشكيلي الفلسطيني الراحل " إسماعيل شموط " (١٩٣٠ - ٢٠٠٦)، فهذا الفنان الذي يعيش دقائق حالته ووعيه التشكيلي يتآلف مع اللوحة منذ نقطة ميلادها حتى منتهاها.. كانت بداياته الفنية بقلم الرصاص والحبر الصيني والألوان المائية والطباشيرية التي رسم بواسطتها الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية والأشخاص والمواضيع الإنسانية التي تتحدث عن القضية الفلسطينية وبشكل خاص أحداث النكبة والتشرد والضياع ومخيمات اللجوء الفلسطيني والتفكر والانتظار...

وكشفت تلك الأعمال الإبداعية التي جسّدت المثال الأكثر تكاملا بالفن المرتبط بالناس.. عن عواطف وأحاسيس شموط، تجاه الواقع الفلسطيني المر، وكشفت عن أساس متين لأفكاره الأساسية للتعبير عن علاقته كفرد، إزاء الجماعة، وربط معاناته الذاتية مع معاناة الآخرين، عندما عبر عن الجانب المشترك في هذه المعاناة بلغة فنية ملائمة.

وقد اتسمت أعمال الراحل شموط من حيث الموضوع، بالحزن والمأساة، والغضب والاحتجاج بسبب الواقع الذي نتج عن النكبة، ومن حيث الشكل، ببساطة التعبير، أما بالنسبة للألوان فقد ساعدت على إبراز اللحظات الدرامية.. ونجح شموط من خلال أعماله في ترك آثار ايجابية عند أبناء شعبه في الداخل والشتات، وان يتفاعلوا مع موضوعاته التي تصور واقعهم كشعب مشرد في خيام، والأمل بالعودة إلى بيوتهم التي هُجروا منها واستطاع أن يقدم شهادة حية عن تلك الظروف.

نفذ شموط قبل رحيله بأعوام جداريات متميزة... ضمنها شحنات من التعبير الانفعالي من خلال إيقاعات غنائية متدفقة، عكست خبرته الحياتية

والنظرية في مجال اللون والتكوين والموضوع.. كما نجح في تحميل اللوحة معان ثقافية وحضارية، حتى أنه خلق مناخاً أسطورياً يُذكّر المشاهد بتاريخ فلسطين وما تعاقب عليها من أحداث.

ولم يكن حصول زميلته الفنانة الفلسطينية " فاطمة المحب "(١٩٢٠ ....) التي كانت حاضرة من خلال لوحتها التي تمثل فتاة بزيها الشعبي الأردني، على منحة لدراسة الفن في مصر إعترافاً بموهبتها فحسب، وإنما إعلاناً عن مرحلة جديدة للتشكيل الفلسطيني، وقصة المنحة تتلخص في أن " فاطمة المحب " قامت برسم لوحة للملك فاروق في أواخر الثلاثينات، وأرسلت تلك اللوحة مع رسالة إلى الملك تتمنى فيها أن تتاح لها الفرصة لدراسة الفن في القاهرة، فاستجاب قصر الملك لذلك الطلب، وكان لها ما تمنت.

والتحقت " المحب " بمدرسة معلمات الفنون (المعهد العالي لمعلمات الفنون لاحقاً)، وتخرجت عام ١٩٤٢ لتعود وتعمل في مجال التربية الفنية في فلسطين ثم في الأردن.

كان نشاطها التشكيلي في الأربعينات من القرن الماضي محدوداً.. إذ لم يعرف لها معرض خاص بإنتاجها، وكانت مشاركتها في المعارض شحيحة، والأعمال التي رسمتها في تلك الفترة تمثل أشخاص ومناظر طبيعية وبعض المعالم الفلسطينية البارزة كمسجد قبة الصخرة في القدس، كما رسمت بعض المعالم السياحية في الأردن مثل البتراء إلى جانب بعض الأشخاص بزيهم الشعبي.. ويغلب الطابع الأكاديمي على إنتاجها، وكان لها لوحة تزين صالة مطار القدس احتوت على معالم سياحية وهي ذات أسلوب أكاديمي واقعي.

وكان يمكن أن يكون لهذه الفنانة حضور بارز ومهم في المشهد الثقافي (الأردني الفلسطيني) لولا غيابها عن الحياة التشكيلية بسبب ظروف عملها.

وهنا أود الإشارة بأن هناك فنانات فلسطينيات سبقن فاطمة المحب في دراسة الفن مثل الفنانة " آمي نمر " و " صبيحة رشدي " و " وسوزان عدلي " وهن فنانات فلسطينيات مقيمات في مصر، وقد شاركن في عام ١٩٢٨ و ١٩٢٩ في معرض جمعية أصدقاء الفن.

وإذا رجعنا إلى إنشاء متحف الفن الحديث وافتتاحه في عام ١٩٣١ نقرأ في دليل المتحف أنه اعتمد في الأساس على أعمال الفنانين الأوروبيين الحديثة.. كما قال أول مدير عام للفنون الجميلة في مصر.. الفرنسي " لويس هوتكيير ". وقد قسمت الأعمال الفنية في المتحف.. حسب مساحة وعدد الحجرات.. وكان نصيب الفنانين المصريين حجرة رقم واحد، وضمت ٢٤ عملاً فنياً من بينها لوحتان للفنانة الفلسطينية " آمي نمر " رسمتا بالألوان الزيتية، وفي عام ١٩٣٥ زاد عدد الفنانات ليصبحن ثلاثة من بينهن الفنانة الفلسطينية " سوزان عدلي " وبذلك يصبح عدد الفنانات الفلسطينيات المشاركات اثنتين والثالثة، الفنانة المصرية " مارسيل عنجوري "

وإذا كان " شموط " يمثل التشكيل الفلسطيني، فان الفنان السوري الراحل " فاتح المدرس " (١٩٢٢ - ١٩٩٩) يعد أحد أهم الفنانين السوريين حضوراً في المشهد الثقافي السوري، ويمثل مرحلة الحداثة الفنية.. و" المدرس " الذي قضى أكثر من نصف قرن من حياته يبحث عن أساليب جديدة في الرسم، دفعته حساسيته المرهفة إلى تعلم العزف على آلة البيانو وكتابة الشعر والقصة، ودراسة الفن في روما، وبعد عودته إلى دمشق عام ١٩٦٠ اتجه إلى الصياغة التعبيرية والتجريدية للوحة وبدأ يرسم على مسطحات لوحاته تراث بلاده.. وصورة الإنسان وواقعه..


اسماعيل فتاح


خالد القصاب


المحمداوي

والأرض بكل تضاريسها اللونية.. وما مرّ عليها من أحداث.. وكانت البيئة المحلية المشبعة بلون تراب الأرض أساسا لأعماله.

وإذا كان " فاتح المدرس " يمثل مرحلة الحداثة في سوريا، فإن الفنان المصري الراحل " صلاح طاهر " (١٩١٢ . ٢٠٠٧) يعد أهم من مثل التجريدية في مصر.. وهو إلى جانب ذلك أحد أعلام الجيل الثاني في الفن التشكيلي المصري، الذين حملوا مشعل الإبداع بعد جيل الرواد مباشرة، وأحد الذين تحولوا من الكلاسيكية الأكاديمية إلى التجريد في عصر لم يكن للتجريد جمهوره، فثار على ما كان سائداً لمسايرة روح العصر، ليضع في التجريد شخصيته وروحه وفكره وثقافته، وليكون له بعد ذلك أسلوب متفرد.

وضم المعرض أيضاً أعمالاً لبعض الفنانين العراقيين الراحلين، وهم يمثلون اتجاهات الحركة الفنية العراقية الحديثة والمعاصرة، ومنهم رواد ورموز مهمة في التشكيل العراقي الذي ابتدأ مع بداية القرن الماضي على أيدي أساطين الفن أمثال الفنان الراحل " عبد القادر الرسام " (١٨٨٢ . ١٩٥٢) الذي يعد أحد أبرز جيل الرواد، ويمثل المدرسة التركية في أواخر العصر العثماني.

وقد اهتم الفنان الراحل برسم الطبيعة وتحولاتها.. وكذلك رسم الأشخاص بشيء من الروح الصوفية بأسلوب واقعي يتسم بالمهارة الحرفية.. إلى جانب ذلك تمتاز أعماله الفنية التي تعتمد في تقنياتها ومنهجها على التخطيطات السريعة، بطابعها التقليدي الذي يحمل سمات تأثرها باتجاهات عدد من الفنانين الأتراك، لكن وفق صياغات لأنماط كانت شائعة في أوروبا، يغلب عليها النزعة التسجيلية.

غير أن البداية الحقيقية للفن التشكيلي العراقي المعاصر، كانت تحسب مع بداية الرعيل الثاني من الفنانين العراقيين: " فائق حسن، جواد سليم، حافظ الدروبي، عطا صبري، شاكر حسن، خالد الجادر، وآخرين غيرهم ما زالوا على قيد الحياة يمارسون طقوسهم التشكيلية.. وقد كان التنافس فيما بين أولئك الفنانين يبلغ أشده في خضم ذلك المعترك الإبداعي، ويعد الفنان الراحل " فائق حسن " (١٩١٤ . ١٩٩٢)، من أبرز المشاركين بالمعرض بعد الفنان " عبد القادر الرسام ".

وقد اشتغل الفنان " فائق حسن "على أكثر من مهمة.. مهمة تأسيس فن وترسخ تقاليد في فن الرسم، لذلك أسس فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٣٩م، وجمعية الرُّواد عام ١٩٥٠م وجماعة الزاوية عام ١٩٦٧، وتميزت أعماله بقدرة فنية عالية في رسم الخيول والبيئة، وتصوير القرية بكل تفاصيلها اليومية والشعبية، ومعالجة الموضوعات الاجتماعية، ويعد من أبرز الملونين في العراق.

وإذا كان فائق حسن قد أرسى بدايات الطريق للرسم في العراق كما يقول الناقد عادل كامل، فان تلامذته سيعملون معه، بتأصيل هذا الهدف، ولا بد أن نذكر، بهذا الصدد أن الفنان " فائق حسن " استطاع أن يؤثر في طلابه، وأن مهارته لعبت دوراً مهماً في خلق تلامذة يحسبون على جيل الرواد، ومنهم الفنان" خالد الجادر " (١٩٢٤ . ١٩٨٨)، الذي يؤكد دائما، أثر فائق حسن عليه، ويعترف له، بدوره في توجيهه، حتى أن خالد الجادر تناول القرية والطبيعة والإنسان في عشرات اللوحات ذات التوجه الواقعي والتعبيري وبشكل مختلف عن أستاذه فائق حسن، واهم ما يميز تجربة هذا الفنان إلى جانب الأعمال الزيتية هو التخطيطات المنفذة بقلم الرصاص والحبر الصيني حيث رسم عشرات التخطيطات التي تصور القرية وحركة الناس والشوارع والطبيعة.. وبذلك يكون الفنان " خالد الجادر "


محمد علي شاكر


فائق حسن

اسماعيل شموط

خالد القصاب





عطا صبري

الذي أسس أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٦١م، قد ساهم في إرساء وتطوير قواعد التخطيط كعمود فقري للرسم.

وإذا كان فائق حسن قد رسخ تقاليد في فن الرسم، فقد كان الفنان " جواد سليم " (١٩٢١ . ١٩٦١)، يعمل على إيجاد تيار فني لا ينفصل عن الأفكار الوطنية القومية، تلك الأفكار تبلورت بشكل عملي في أعمال الفنان، عندما استلهم الموروث الحضاري والإبداعي للتاريخ العربي الإسلامي برؤية معاصرة، وحاول إضفاء ذلك الموروث في الفن وعلى مواضيعه الإنسانية، إلى جانب توظيفه للزخرفة العربية على مسطح لوحاته.

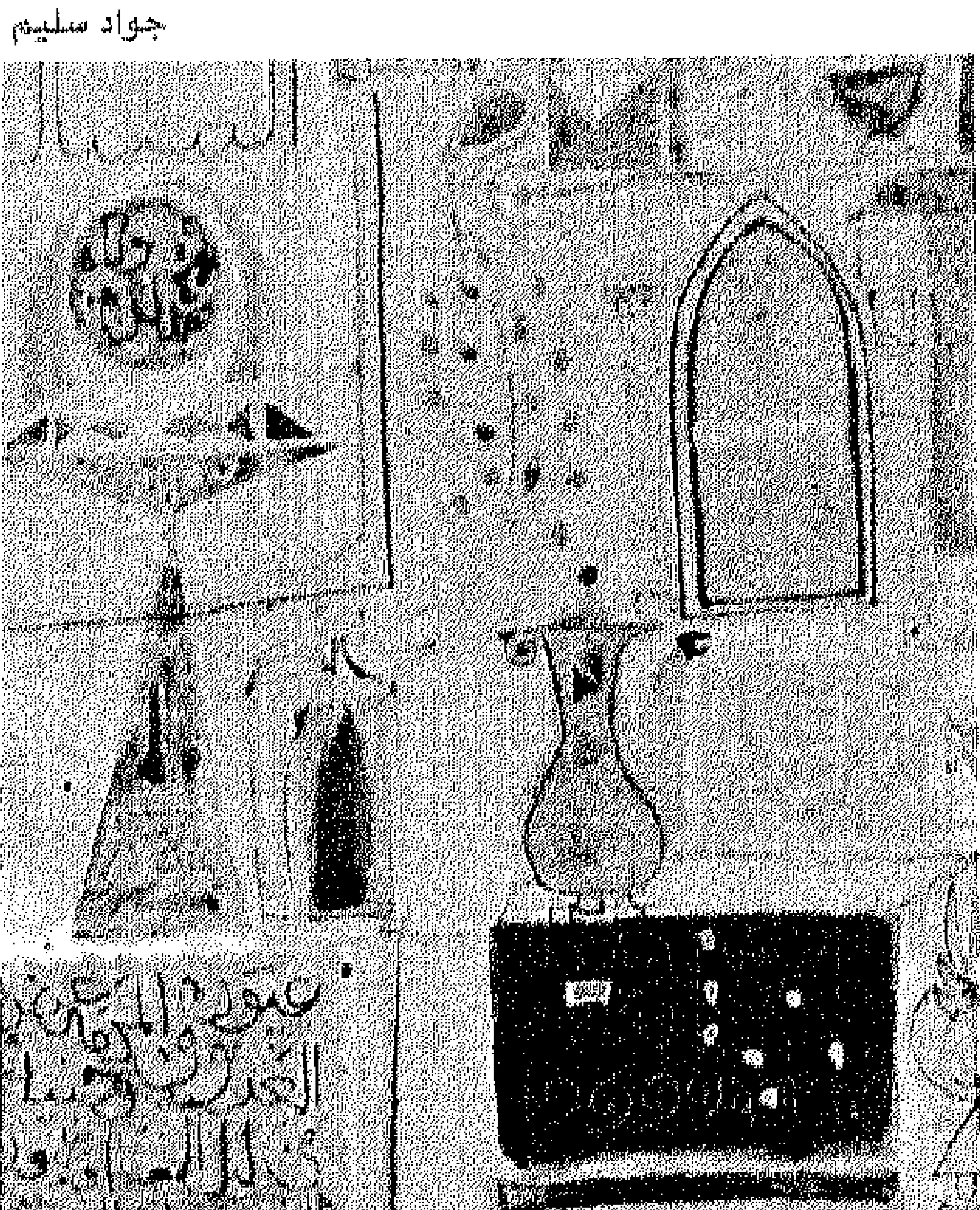
والفنان الراحل الذي صور الأساطير والإنسان والأرض، أسس " جماعة بغداد للفن الحديث " التي كانت تدعو إلى اكتشاف مقاليد محلية متميزة في الفن، حقق " نصب الحرية " القائم حالياً في " ساحة التحرير " ببغداد، ويعد " جواد سليم " من أهم المجددين في الفن العراقي المعاصر، حيث أثرت آراؤه النظرية وأعماله التشكيلية على جيل كامل من الفنانين الشباب.

وعلى العكس من توجه الفنان " فائق حسن " نحو القرية، اتجه " حافظ الدروبي " (١٩١٤ ....) نحو المدينة، فصور أزقتها وشوارعها وأسواقها، كما كان من أوائل الفنانين الذين اهتموا بالمشهد العام عندما رسم الصور الشخصية والمناظر الطبيعية والصيادين والبناءين.. وقد امتاز " الدروبي " بأسلوبه الانطباعي الذي يعتمد البناء الهندسي للون..

اللوحة عنده كما يقول " جبرا إبراهيم جبرا ": " هي مجموعة من الألوان والأشكال حيث للناس والأثاث والأسواق والقباب الأهمية نفسها. كل شيء فيها في زخم، وفي تبدل، وفي حركة ". وكان الفنان الدروبي أستاذ لعدة أجيال من الجيل التالي الذي أعقب الرواد.

ومن الفنانين الذين ترك فائق حسن أثره عليهم بشكل واضح، الفنان "إسماعيل الشيخلي "(١٩٢٤ . ٢٠٠٢)، الذي تناول نفس موضوعات " فائق حسن ": القرية، القرويات، البدو ... لكن بعد إكماله لدراسته في معهد الفنون العليا في باريس عام ١٩٥١ وعودته إلى بغداد بدأ يصور من وجهة نظر واقعية تعبيرية، موضوعات مختلفة مثل الفقر والبؤس الاجتماعي والفيضانات.. بعد

جواد سليم



ذلك تخلى " الشيخلي " عن تلك المواضيع وبدأ يرسم مواضيع مختزلة خالية من البؤس والشر.. وهنا حاول الفنان التعبير عن المرأة القروية والعلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة، والصحراء، والبدو.. وفق حالة حلم.. وسعادة.. بأسلوب أكثر قربا إلى المدارس الحديثة وبذلك تخلص من تأثيرات أستاذه.

أما الفنان " عطا صبري " (١٩١٣ . ١٩٨٧) الذي درس الفن في ايطاليا وانجلترا، فقد اهتم برسم الاحتفالات الشعبية والصور الشخصية، والمناظر الخلوية بصورة متميزة عن رفاقة الفنانين.. وكان لهذا الفنان الفضل في المحافظة على الحرف والصناعات الشعبية، وذلك بإنشائه معهد الفنون والصناعات الشعبية.. امتازت تجربته التي مرت بالواقعية ثم الانطباعية بالإتقان والبراعة اللونية.

ويميل الفنان " صديق أحمد عاشور النعيمي (١٩١٥ ....) إلى الرسم بالألوان المائية، وقد تميز بطريقة خاصة في استخدام تلك الألوان لناحية معالجة مواضيعه المستمدة من الواقع والبيئة وبشكل خاص الفلكلور العراقي والأسواق وحركة الناس فيها.. ومما أثرى نزوعه الفني، تنقله كعسكري بين المدن والأرياف.. حيث تزود بشتى المشاهد الطبيعية والاجتماعية الفنية والتي كان الفنان " صديق " يقتنصها في الحال، سواء بالتخطيط بالحبر أو بالألوان المائية، وقد عكس أسلوبه التلويني شفافية روحه.

والفنان " صديق النعيمي " الذي تخرج في دار المعلمين الابتدائية عام ١٩٣٤ وضابطاً في الكلية العسكرية عام ١٩٣٩ ساهم في تأسيس جماعة فناني كركوك عام ١٩٥٢، ولعب دوراً مؤثراً في بلورة وتفعيل حركة الفنون في كركوك.

لكن يبدو أن جيل الرواد كان إزاء حقائق لا بد أن ينجزها، لذلك يعد الفنان " شاكر حسن آل سعيد " المولود في بغداد عام ١٩٣١، الذي اتجه إلى الكتابة النقدية والأدبية وعلم الاجتماع



خضير الشكرجي



هو صاحب فكرة تأسيس جماعة (البعد الواحد) في عام ١٩٧٠، وبداية هذا الفنان لا تنفصل عن هموم الجيل الذي وضع لبنات الحركة التشكيلية في العراق، لذلك سعى للتعبير بفنه عن دور الحضارة في بناء الإنسان..

ويمكن القول أن بداية الفنان كانت ذات مضمون اجتماعي، فأعماله المنفذة بأسلوب من التعبيرية والواقعية المحورة، كانت تدور حول القصص والخرافات والفلاحين والكادحين في ألف ليلة وليلة.. وكانت تلك البداية لهذا الفنان المهم على الصعيدين الجمالي الفني.. وكانت عبارة عن مرآة للبيئة والواقع.. بعد ذلك تخلى عن تلك المعالجات واتجه نحو المناخ الروحي للفنان العربي المسلم وتحديداً نحو الحرف العربي ليجعل منه قيمة أولى، للعمل التشكيلي.

وهذا ما عمل عليه الفنان " خضير الكرجي " (١٩٢٧ . ٢٠٠٢)، الذي واكب مسيرة الفن التشكيلي العراقي منذ مراحله المبكرة مقدماً لنا تجاربه المستمدة من الأجواء الريفية.. وبشكل خاص المناخ المحلي للقرية العراقية.. والتراث العربي، ومواضيع أخرى تمثل الصحراء ومشاهد للنساء المحاطات بالعباءات.

والفنان " الكرجي " الذي بدأ يهتم بعد العام ١٩٧٣ بالزخرفة والحرف العربي يعتبر من الفنانين الذين حققوا التجريدية الزخرفية في أعمالهم من خلال التكوين، مع الإشارة إلى أن مواضيع لوحاته في أساسها ظلت مواضيع إنسانية وهذا نابع من إيمانه بأنه يستطيع أن يرسم رسوماً تجريدية إنسانية بروح زخرفية كما ذكر شاكر حسن.

ومن الفنانين الذين مهدت لهم مؤهلاتهم الإبداعية للدخول في عالم الفن من رسم وغرافيك وخط عربي وتصوير فوتوغرافي الفنان " محمد علي شاكر " (١٩٣٤ ....)، الذي أمضى سنوات عمره يبحث في تلك التقنيات، حتى توصل إلى حلول ومناهج بحث تعد مهمة وريادية، أما بالنسبة لتجربته فبدأ من الواقعية بأبعادها وتحويراتها المختلفة ثم الرمزية التي لا تنفصل عن الواقعية، ولم يغامر في التجريد، لذلك رسم موضوعات ذات صلة بالواقع المحلي تتمثل في: البيت العراقي، المقهى، المدينة، المرأة، المناظر، الوجوه، وموضوعات تعكس حالة الصمت المتجسد في أعماله وعبر علاقاتها اللونية الخاصة تكشف عن الحساسية الجمالية التي يتمتع بها محمد علي شاكر.

واستطاع النحات " إسماعيل فتاح الترك " (١٩٣٤ . ٢٠٠٤) الذي لزم فن النحت عبر دراسته في روما أن يستقي من الحضارات العراقية القديمة وقدم تماثيل ذات طابع ملحمي عكست الواقع المعيش إلى جانب الانفعالات والعواطف، وبعد سنوات من البحث في مادة الخشب والريليف توصل " الترك " إلى موضوع الجمال ودوره في تجسيد ما هو عضوي، ونجح عبر تجربته الموزعة في الساحات.. ومنها صرح الجندي المجهول في اختيار أسلوبه الأكثر قرباً وتعبيراً عن محتوى شخصيته، وهذا قاده إلى تقنية أخرى هي تقنية الغرافيك التي عمل عليها في السنوات الأخيرة.

وقد ركز " إسماعيل فتاح " في تجربته الغرافيكية على عدة رموز مثل: وجه المرأة والديك والقط.. وأصبحت تلك الرموز تظهر منفردة سواء في حضن امرأة أو رجل، كما أن الوجوه التي رسمها هي وجوه حزينة يغلب عليها الطابع التعبيري التجريدي، ولأن النحت بحاجة إلى مكان واستقرار، فقد كان الرسم في حله وترحاله بين العواصم العربية مجال ترويح له.

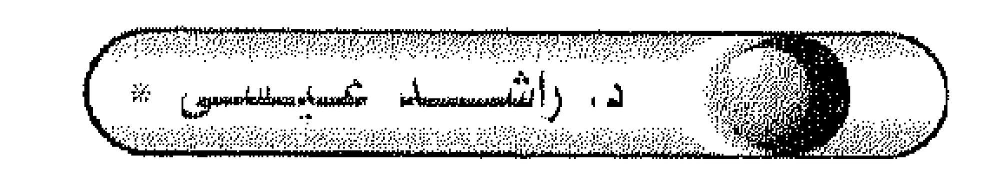
أما الفنان " زيد محمد صالح " (... . ١٩٨٦)، الذي مارس الرسم هواية، كان اهتمامه منصباً على رسم الخيول والمشاهدات الواقعية للطبيعة، والفنان " صالح " كان عضواً في جماعة الرواد وساهم في بعض معارضها.

وآخر المشاركين في قائمة الفنانين العراقيين يبرز الفنان الراحل " ياسين المحمداوي " الذي استفاد من فنون وادي الرافدين وآثارها وملمسها، إلى جانب رموزه وقيمه اللونية المستقاة من تربته التي أعاد صياغتها بتقنية جديدة تتمثل بالأتربة والجس والرمل ومواد أخرى..ساهمت في خدمة العمل الفني وعناصره التي تتكون من العمارة والنباتات والحيوانات والإنسان وكل ما يمت لعاداته وتقاليده.

أخيراً رحل هؤلاء الفنانون وبقيت آثارهم الفنية حوارية لكل جيل، موزعة على مدى مساحة الذواقة والمتاحف والمؤسسات داخل الوطن العربي وخارجه.. حضارة تثقف الآتي بإرثهم الأصيل.

* ناقد وتشكيلي أردني





وزارة الثقافة ومكتبة الأدب الأردني

د. راشد عيسى *

تحدث عدد كبير من الأدباء والمثقفين الأردنيين بشكل بارز ومتنوع عن أهم إنجازات وزارة الثقافة في عهد وزيرها السابق معالي الدكتور عادل الطويسي الذي شكّل عهده نقلة نوعية باهرة في تعزيز الحركة الثقافية الأردنية محليا وعربيا . وكان مشروع مكتبة الأسرة أبرز مشروع وطني ثقافي ناجح وملموس بدليل استمرارية حديث الشارع الأردني عن هذا المنجز الذي يسهم في خطة التنمية الثقافية الوطنية إسهاما ملموسا مؤثرا .

ولنا – معشر المثقفين- أن نتعشم أيما عشم بمبادرات مماثلة ومشاريع ثقافية أخرى تحققها معالي وزيرة الثقافة الحالية نانسي بكير فنأمل من معاليها أن توسّع وتطور مشروع مكتبة الأسرة إلى جدول فرعي من هذا المشروع هو مكتبة الأدب الأردني تخصيصا حتى يتسنى للمواطن التعرّف المباشر والفعال إلى منجز الأدب الأردني منذ إنشاء الدولة الأردنية، لأن الأدب جزء من سيرورة العطاء الحضاري الذي ينبغي إبرازه وتسويقه وعمل خطة إعلامية واضحة لترويج المتميز منه .

فيكون هناك مكتبة الشعر الأردني، ومكتبة القصة الأردنية ومكتبة الرواية الأردنية، ومكتبة الدوريات الثقافية الأردنية وهكذا ؛ ذلك لأن مكتبة الأسرة تحوي كتبا عربية وأجنبية ومحلية، وهذا غير كاف ما لم يخصص من هذا المشروع جزء لمكتبة الأدب الأردني .

لقد تكررت نداءات الأدباء والمثقفين والمفكرين إلى ضرورة إيجاد لجنة وطنية مسئولة من أمانة عمان الكبرى ووزارة الثقافة والجامعات تعمل على ميلاد خطة إعلامية شاملة لترويج الأدب الأردني محليا وعربيا، فترويجه محليا عن طريق مكتبة الأدب الأردني وترويجه عربيا عن طريق تخصيص برامج من الندوات والمحاضرات والأسابيع الثقافية التي تقدم الأصوات الأدبية المتميزة في الأردن إلى الساحة العربية .

لقد أنجب العقدان الأخيران أسماء أدبية مرموقة في مجالات الرواية والقصة والشعر والمسرح والفن التشكيلي، لذلك آن الأوان لأن نلغي مقولة (لا كرامة لنبي في وطنه). فالأردن الجديد دولة شرعت تأخذ بأسباب العصر وتطوير الموارد البشرية وعلى رأسها منجز المواطن الأردني بصفته مثقفا وعالما ومفكرا وفنانا وتربويا ... الخ .

أتصور أن مكتبة الأدب الأردني ستكون قاعدة قوية لتوثيق الصلة بين الأديب ومجتمعه، وبين الأدب والحياة الأردنية الجديدة ..

ولنا أن نتصور حجم الجمال الحضاري والقيم الثقافية التي ستنتبه لها الأسرة الأردنية عبر مكتبة الأدب والثقافة وكم من الأجيال ستتخرج وهي تتعمق بإنجازها الوطني من أنماط الإبداع على اختلافها . وأود أن أقترح كذلك أن يتنامى مشروع المكتبة إلى أن تكون الكتب منسوخة على أشرطة CD وموجودة على شبكة الإنترنت لكي يتسنى تكوين مكتبة إلكترونية مساندة، فالهدف الأول والأخير هو نشر الثقافة والأدب و تحفيز القارىء على المطالعة وتثقيف ذاته ولا سيّما بمنتج الأدب في البلاد .

لاشك أن ثمة أفكارا ومقترحات كثيرة غير أن البدء والاستمرار بالأفكار والمشاريع الحالية يعد إضافة فريدة للحياة الثقافية في الأردن .

---

* شاعر وأكاديمي أردني
Mana1951@ yahoo.com

العاشق والمعشوق في (ألم المسيح ردائي)


د. مقداد رحيم *

يتجلى المعشوق مخلوقاً أسطورياً في قصائد الغزل العربية، يُحاط بوشاح من القدسية، ولا يُدرَك إلا آسراً مَنيعاً، وقادراً مُتحكّماً، وهو مع ذلك مرغوبٌ مطلوب، مقبول الفتنة، مسوَّغ العبث بالأفئدة، واللهو بالراحات والأرواح، مُسامَحٌ على ما يقترفه من هنات وهفوات، يستمد قدسيته مما للعشق من قدسية... العشق الذي بلغ الشعر فيه مبلغه القصيّ حتى سَمح بروايته في دور العبادة، وحتى صار للموت سبباً، فصدَقَ رجلٌ من عذرة حين قال: "نحن قوم مَن بلغ منا العشقَ مات"!.

ومن مفاخر هذا الاتجاه من الشعر أن القول فيه من لدن المرأة لم يكن مستنكراً منذ طفولة الشعر العربي، وقد بلغت القرنين من الزمان قبل الإسلام على رأي الجاحظ، وأبعد من ذلك على رأيي أنا، ومَن يقرأ الكتب التي وضعها المؤلفون المشارقة القدماء في أشعار النساء، فضلاً عن كتب الأمالي وأخبار الأدب والأدباء، أو كتب التراجم الأندلسية والمغاربية فإنه سيتبين ذلك، بعد أنْ يبلغ منه العجب مبلغاً.

ولماذا العجب؟

ذلك لأن هذا الغزل النسوي، وأقصد شعر العشق السامي، لم يقتصر على فقيرة دون أميرة، ولا على متفقهة دون فقيهة، ولا على الرعاع دون العِلية، ولأنه صار فيما بعدُ ذكورياً أسوةً بالمجتمع، فحُجبت المرأة عن القول فيه، أو حُجِبَ عَنّا ما قالتْهُ، فامتنعت الكتبٍ عن روايته، بعدما انحسر رواته، وقلّ مَعينُهُ، وزاد ظُلم الرجل للمرأة، حتى عصفت بالشرق عصور متأخرة سُمّيتْ مُظلمة، فاشتدتْ معها ظُلمة شعر الغزل النسوي وشهدتْ انحساره جُملةً، إلا في القليل النادر.



وإذا كان مما يميز الشعر العربي الحديث ويَسِمُهُ بالتطور فذاك هو هذا النوع من الشعر، فصار له شواعر معروفات مشهورات، ودواوين تتناثر هنا وهناك في مكتبات أغلب أقطار العالم العربي الإسلامي، ثم صارت الشبكة العنكبوتية عنكبوتاً له. ولا أبعُدُ قبل أنْ أشير إلى شاعرة مائزة من شواعر العصر هي الشاعرة الإماراتية فواغي القاسمي وبين يديَّ ديوانها (ألم المسيح ردائي) الذي صدرت طبعته الثانية هذا العام (٢٠٠٧).

تبدو فواغي القاسمي في قصائد هذا الديوان عاشقة من درجة رفيعة، إذْ تحتفي بالعشق أيما

احتفاء، وتُدني إليه مخابئ الروح، وتسعفه بنبض القلب، وتُديم الحنوّ له، والسهر عليه، وتخلصه لمعشوقيها... هل قلتُ معشوقيها؟.. نعم، قد فعلتُ، فهي تختزل العشق في ذاتها ليتسرب منها في اتجاهات متعددة بتعدد المعشوقين. وأول المعشوقين الله جلّ جلاله، وهي تقدّمه في ديوانها على سواه في المنزلة فتجعله الأول في الترتيب، فهو الواهب، والعشق من بعض هباته، ومكامن قدراته، ولذلك توجّب إدراكه من خلال الذات، ثم التوحد في ذاته:

وأبصرتُ فيك إلهي جلالاً........

ومن ملكوتك أبصرتُ نفسي

تجلتْ لعيني حقيقة كوني.........

وأنك عينُ يقيني وحَدْسي

وأنك نور الورى السرمدي......

تنزه عن كل أمر بلبس

فوحدتك الله رباً عظيماً.........

تمجد في القدس عن كل قدس

وأيقنتُ أنك في الكون كلّ......

فذاب بذاتك روحي وحسّي

...

ولا شك في أن الشاعرة هنا تغترف من معاني من سبقها من المتصوفة الذين جعلوا لمفردات العشق معانيَ خاصةً بهم وحدهم، وبالحب الإلهي وحده، لتصير فيما بعدُ مصطلحاتٍ وُضعتْ فيها الكتب، وأصبحتْ وما تدلّ عليه علماً من العلوم، كما وُضعتْ في غزلهم الصوفي الدواوين الخاصة.

وهناك قصائد أخرى في هذا المعشوق في أماكن متفرقة من الديوان، مثل "شهيد الحب".

وثاني المعشوقين في صفحة قلب الشاعرة الوطن، فهو الملهم والراعي للعشق، وهو مكانه وزمانه، فحقّ الإخلاصُ له، والتضحية بالنفيس من أجله:

تملكتَ مني جوارح نفسي....

وروحي، وقلبي عليك انختمْ

وألهمتني الحب حتى غدوتُ..... أرنم

باسمك عذب النغمْ

سأرخص دون ذراك الدماء.....

وأجتاز في الهول عب الخضمْ

...

غير أن الشاعرة تذهب في عشقها لوطنها بعيداً في هذه القصيدة، فتتراخى غنائيتها الأنثوية العذبة ليطغى طابع التحدي والانتقام من أعدائه:

إذا ما دنتْ من حماك الخطوبُ....

ركبتُ الوغى وشحذتُ الهمم

لأسقي عداك زؤام الحتوف.....

ونار الجحيم كسيل الحمم

فأنت الإمارات رمز الصمود.....

تجاوزت في العز أعلى القمم

سأسحق فوق ثراك الأعادي......

وأحمي حماك كطود أشمّ

....

وهناك قصائد أخر كذلك لهذا المعشوق في أماكن أخرى متفرقة من الديوان مثل "جف اليراع"، و"طنب الجريحة".

وتتجلى إنسانية الشاعرة وما تنطوي عليه نفسها الوقور من العشق السامي الذي لا تشوبه شوائب نفوس الآخرين من البشر، في قصيدتها "ألم المسيح ردائي" التي جعلت عنوانها عنواناً للديوان، حيث التسامح.. هذا المعشوق الذي تستشعر من خلاله الحكمة في ذات الله وكينونته، ثم تصرّح بحكمتها الأثيرة:

أبصرتُ من نور اليقين حقيقتي....

ووجدتُ في ربي عظيم فنائي

أسلمتُ أمري للذي هو واحد.....

وقد ارتضيتُ بقسمتي وقضائي

وعلى الجانب الآخر يقف المعشوق في شخصه الآدمي، فيأخذ مساحته الواسعة من شعر فواغي العاشقة دائماً، وتحاوره على مدى "يا عذابي من غرامي"، و"شوق ولهيب"، و"غرام وشجون"، و"ما على الدهر ملام"، و"أرق الزمان لصبوتي"، و"محاكاة"، و"سلام سلام"، و"كم ليل العاشق ممتدا!"، و"نجم العشاق.. حنانيك بمهجتي"، و"أعد لي قلبي يا سارقه"، و"عهود الغرام"، و"دع انعكاسك في ذاتي"، و"لا تسلني من أكون"، و"خلب الغرام جنانا"، و"زائري في ليلة صيف"، على الرغم من مراوغة بعض هذه القصائد في الإفصاح عن المعشوق على الحقيقة، ولها الحق في ذلك، وأقول بعض القصائد لا جميعها لأن محاورة الإنسان معشوقاً في البعض الآخر منها لا تشتبه بذات الله تعالى شأنه، كما تفترضه قواعد الغزل الصوفي، وما اعتاد المتصوفة على استخدامه من المصطلحات وصفات العاشق والمعشوق، أو كما تدل عليه صفات المُخاطَب.

وللشاعرة معشوقون آخرون يُلهبون عواطفها وغنائيتها المعهودة وهم يحومون حولها في إطار العائلة.

إنّ الشاعرة فواغي القاسمي تتوحد والعشق بوصفه ملمحاً أصيلاً لا ينبغي للإنسان أن يتخلى عنه، أو أن يكون مُفرَّغاً منه، ووجهاً من وجوه الله، لا يُرى إلا من خلاله، وعندما نقول "العشق" فلأن الشاعرة لا تُهادنُ في مشاعرها، ولا تُرسلها جزافاً، ولا تعبر عنها على سبيل الاعتياد أو المجاملة أو اللامبالاة، بل هي حادة المشاعر، مخلصة الجَنان، لها في العذريين أسوة وقدوة، ولذلك فمشاعرها تتغلغل في العشق، وهو عندها قيمة ترتقي إلى مستوى التقديس والتبجيل، ولهذا لا نجدها معشوقة في شعرها، بل هي العاشقة دائماً، وعلى هذا دارت معانيها، وإليه جَرَتْ مقاصدُها، فأسبغتْ بذلك على قصائدها طابعاً إنسانياً، متجاوزة فيه الأنا والذات.

الحس القومي:

وإذا أطلنا النظر قليلاً في تلك



المقاصد فإننا نجد فواغي على قدر كبير من الحس القومي، وعلى قدر كبير من الشعور بالمسؤولية إزاء ما يجري في الوطن العربي، فتأخذ على عاتقها تعرية الواقع، واستنطاق الأحداث، لتنطلق منها ناقدةً متحمسة ثائرة، ويتجلى ذلك في مطولتها "قمم الضجيج"، فاضحةً اتكال الأمة على ضجيج القول دون الفعل، فضلاً عن دوام الفُرقة والتحارب، على أنها كانت تُعَدُّ في العصور الماضية الدرة بين الأمم:

خيباتنا عبثاً نحاول
أن نعدَّ حدوثها
منا.. وفينا.. أم علينا
لا يهم هنا الجوابْ
...
ونلفق الأعذار
نسقطها على الأقدار..
نبرع في التآمر والخيانة..
في الملامة والسبابْ
....
ونظل نبكي فوق أطلال
العصور الغابرات
ونشتكي هول المصابْ
...
هل ذاك شرع إلهنا
في ديننا..؟
في منهج الدنيا القويم
وما تنص عليه آيات الكتابْ؟
...
أنْ يخذل الإخوان إخواناً لهم
في الدين والأعراق
حين تلح حاجات التكاتف
في الخرابْ
....
تباً لها من أمةٍ
كانت بحق درة بين الأمم
فإذا بها بهوانها وخنوعها..
تغدو الفريسة
بين أنياب الكلابْ!
......



وهي تحاول على مدار هذه القصيدة أنْ تكشف، عن عيوب هذه الأمة، والأسباب التي أورثتها التخلف والتراجع بين الأمم، في كثير من الجرأة.

تجربة الإيقاع:

ليس من العسير اكتشاف قدرة الشاعرة فواغي القاسمي على البناء الشعري الأصيل للقصيدة العربية، وتكوينها الثقافي الضارب في أعماق التراث العربي. وقد حافظت على بناء قصائدها على أوزان الشعر العربي فتوزعت على الرمل كامله ومجزوئه والكامل بأشكاله المتعددة، والمتقارب والبسيط والمتدارك والوافر، وبذلك استطاعت أن تنوّع في إيقاعات قصائدها وتبعدها عن الرتابة والنمطية، غير أنها مولعة بالكامل والمتقارب والرمل، لانسجام نفسها مع إيقاعاتها غالباً.

وقد اتخذتْ من القصيدة المقفاة ذات الشطرين أساساً لهذا البناء، فجاءت موسيقى قصائدها متساوقة، متوقّعة الجرْس والنغمات، تحكمها القافية الواحدة، ثم جاءت هذه القافية الواحدة على أشكال مختلفة: ساكنة أو متحركة أو ممدودة، وقد شَذَّتْ عن هذه قاعدة هذا الإيقاع رباعيتها الميمية "سلام وسلام"، وقصيدتها المقطعية الحرة "قمم الضجيج"، ولذلك أثره كذلك في تنويع الإيقاع ودفع الرتابة والملل عن ذائقة القارئ فضلاً عن سلوكها الذهني في التأتي للقصيدة.

إن فواغي القاسمي في اعتنائها بموسيقى القصيدة العربية وإيقاعها تمسح الغبار عن القصيدة العربية وتحاول أن تُعيد إليها نضارتها وبهجتها وأصالتها، وتنظمُّ إلى رعيل من الشواعر والشعراء الذين يحثون الخطى في هذا السبيل.

اللغة والأسلوب:

تمتلك فواغي القاسمي لغة شفافة طيّعة خفيفة الظل على ذهن القارئ، ويبدو لي أنها من الشعراء الذين لا ينحتون الجملة الشعرية نحتاً فيعتاص عليهم التركيب والتأليف، بل تدع ذلك لشاعريتها وخبراتها اللغوية وتلقائيتها الذهنية، على الرغم من أنّ للقصيدة المقفاة ضروراتها التي توقع بالشاعر غير المحنك أحياناً وتخل بانسياب معانيه وسلاسة ألفاظه، ولاسيما في كلمة القافية.

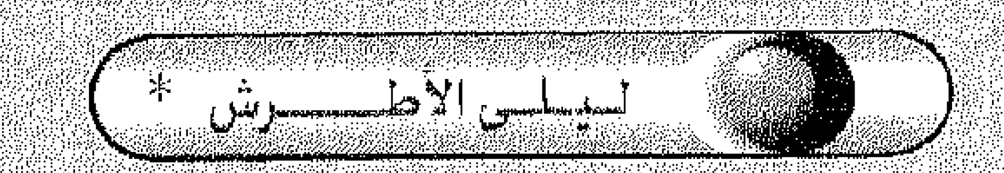
أما أسلوبها فلا يجد للغرابة وتعقيد التراكيب أو الإسفاف مجالاً يُذكَر، فهو سهل، واضح، بسيط، يُشعر قارئه بقربه من الفهم والإدراك دون معاناة أو كدّ ذهني، ولذلك فإن قصائدها سهلة الحفظ، طيّعة على الترنم والإنشاد، بل إنَّ القارئ لا يسعه الشعور بالملل وهو يقرأ قصائدها الواحدة تلو الأخرى، وهذه من أهم الملامح الحسنة للكتابة لدى الشاعرة فواغي، كما هو ملمح حسن لدى أي شاعر أو شاعرة.

....

إن "ألم المسيح ردائي"، كما يشي عنوانه، هو وعاءُ وجدان شاعرة تلفعتْ بالأسى، وحملتْ على جنباتْ قلبها وفي أعماق روحها هموماً هي أبعد من الذات الشاعرة الخاصة، وأعمق من الهموم اليومية العادية، لا كما يشي عنوان هذا المقال!.

* أكاديمي عراقي مقيم في السويد

ندوات الأدب النساء



تهدف المهرجانات والندوات الثقافية إلى اللقاء والتواصل الشخصي والتعارف بين الكتاب المشاركين، شكلا وموهبة وقدرة إنسانية وتبادل إنتاج بين الدارسين والمهتمين والحاضرين.

وظلت المؤتمرات والندوات الثقافية حتى بداية الثمانينات من القرن الماضي- وعلى ندرتها- شأنا "ذكوريا" تزينه بعض الكاتبات المعدودات، فشؤون الفكر والثقافة ساحة فرسانها ذكور حتى ولو تناولوا أمور النساء. ولكن العقد الأخير من القرن العشرين تميز بطفرة ثقافية ملموسة حين سعت الجامعات إلى تقديم الإبداع العربي في نشاطها الموازي، واستضافت الكتاب وعرفت بهم. كما تسابقت العواصم الثقافية على احتضان الندوات واستقطاب الأسماء الأدبية، ولكن أمراض الساحة الثقافية العربية فتكت بمردود وغايات هذه التجمعات حين غزتها الشللية والمحسوبية.

ومنذ الثمانينيات ونتيجة لاقتحام جحافل الكاتبات والناقدات العربيات الساحة الثقافية بحضور طاغ، وبإنتاج غزير تميز بالتجديد وامتلاك ناصية الإبداع وكسر التابوات ووعي الذات الأنثوية، ولكن عقد التسعينات شكل تحولا جادا في النظرة إلى الأدب الذي تكتبه النساء وأثره على مجتمعاتهن ودور الكاتبة ومكانتها.

وهبت ريادة التقدير والاعتراف بالمرأة المبدعة من المغرب العربي منتصف التسعينيات، فأسست مدينة سوسة التونسية عام ١٩٩٦ " ملتقى المبدعات العربيات" السنوي، فكان حدثا واحتفاء غير مسبوق بإبداع النساء، شعرا ورواية وسينما ومسرحا وفنا تشكيليا، ولكنه توقف لأسباب مالية بعد عشر سنوات من عمره. وتصدت دولة المغرب للاحتفاء بالكاتبات وإبداعهن في ندوات متخصصة ضمن مهرجاناتها الثقافية، بدأت في أسفي المدينة الصناعية، فأصيلة الساحلية وبعدها فاس فالرباط.

أما الجزائر فختمت عامها الثقافي ٢٠٠٧ وفعالياتها كعاصمة للثقافة العربية بندوة "سرديات الكاتبة العربية".

وبينما تمثل الجزائر حلما ثائرا للعرب كبلد المليون ونصف شهيد، وقد عانت الفرنسة والاحتلال، ومزقها الفكر السلفي وردة دينية اتخذت طابع العنف والقسوة، وخاضت معركتها لتأكيد الهوية وتأهيل شعب مقاتل ليعود مواطنا منتجا، مثلت لنسائها معركة متواصلة للحفاظ على المكاسب وانتزاع الحقوق، فتفرد الأدب الذي تكتبه الجزائرية بالعربية والفرنسية بخصوصية لا تشبهها تجارب كاتبات عربيات عشن الحروب والثورات في فلسطين ولبنان والعراق، وكانت شهادات وبحوث الكاتبات الجزائريات المشاركات في الندوة " شهادة المكوي بجمر الوطن وحلمه".

ورغم تأكيد الكاتب الجزائري كاتب ياسين صاحب الرواية الأشهر" نجمة" على قيمة الكاتبة: " ليس وزن المرأة الكاتبة من ذهب بل من بارود"، فإن أثر الأدب في المجتمعات العربية ظل ضئيلا، فالثقافة العربية بشكل عام بطيئة التأثير في التحول الفكري الجمعي، فهي ما زالت زاد النخب في استشراء الأمية المعرفية وانحسار القراءة، واندحر دور الكلمة المطبوعة مع سطوع وسائل الإعلام المرئية منذ عقد التسعينات. ولم يحقق الفضاء انتشارا ثقافيا حقيقيا، ولكنه شكل جديدا ملموسا في الثقافة الجمعية العربية، ثقافة حائرة بين التغريب والسلفية. وإذا أدى عصر الفضاء إلى توسيع حرية التعبير وأسقط الرقيب فقد ظلت الكلمة المطبوعة هدفا لمقصه والمنع ومحدودية التوزيع، كما أسهمت بعض الفضائيات في الردة السلفية وانتشار الفكر المتعصب بضخ مسائل الحلال والحرام بتأويل وتفسير يقمع النساء.

إن الاحتفاء بالكاتبات مظهر حضاري وتأكيد على تغير الفكر النخبوي المشتغل بالثقافة حول الأدب الذي تكتبه النساء، ولكنه تقدير يضع الكاتبة أمام نفسها وكلمتها لتفجر بها السائد حتى لو حرقها جمرها قبل الآخرين.

* روائية أردنية



فرنسواز هاردي

المطربة التي أبدعت في ترجمة سيكولوجية العاطفة غنائياً

ترجمة مدني قصري *

ولدت فرنسواز هاردي في ١٧ كانون الثاني عام ١٩٤٤ في باريس. غنت على الخصوص "كل الشباب والصبايا"، "زمن الحب"، "قل له لا"، "كيف أقول لك وداعاً"، و"رسالة شخصية". تقول فرنسواز، أنا "لقيطة". كانت طفولتي جد مهمشة، لم يبق لي منها سوى العار والضيق النفسي وعدم الراحة.

ومع ذلك فهي غنية عن التعريف. كثيرون منا كبروا على صوتها. صوتٌ ظلت نعومته تحتفظ بثباتها ورونقها على مدى عقود من الزمن. فهي في آنٍ صورة العاشقة الأبدية، والسيدة العذراءً والأخت المثالية. إحدى أغانيها القديمة أيقظتْ فينا سؤالا حول حياتها وأهم ما فيها، فذهبنا إليها لنسألها عن هذه الحياة فأعطتنا درساً مُهمّاً في علم الأبراج، وفي الرأفة، وهي الكلمة التي تفضلها عن كلمة "الحب" الذي كثيراً ما يخفي وراءه مشاعر الضعف والأنانية.

موازاة مع التأليف الموسيقي أولتْ إهتماماً خاصا بعلم الأبراج الذي استوعبته كتكملة لعلم النفس. أغانيها التي تحمل ميلوديا سوداوية تعكس الشك والتساؤل ومشاعر القلق التي تثيرها علاقاتها العاطفية.

تمنحك النجومية مركزاً مميزاً للملاحظة، وفي الوقت نفسه تعزلك عن العالم..

– بل قل تعزلك عن العالم على الخصوص. الشهرة تحبسك في بول. الآخرون، حتى الأقربون منهم، يعاملونك بشكل مختلف، وبوجه عام يكذبون عليك، وفي الغالب بدافع النوايا الحسنة. أما اللقاءات فهي دائماً سطحية تقريباً. الموضوعية إذنّ أصعبُ بكثير مما هي مع كافة الناس. أعترف أن هذه البراءة ترسلني إلى براءة طفولتي. أختي وأنا تربّينا على يد أمٍّ واحدةٍ كانت تحرص على عزلتها ولا ترى أحداً أبداً.

كل كائن بشري يرقد في فقّاعته؟

– الناس اليقظون قليلون جداً، هذا مؤكد. لكن هناك سبل كثيرة للحصول على اليقظة وعلى تنميتها. الموسيقى الراقية شكل من أشكال الروحية، لكن هذا لا يعني أن كل الذين يمارسونها يقظون حقاً، لكنهم جزءٌ من هذه اليقظة. جوهر الموسيقى الرفيعة المستوحاة تتعدى المستوى البشري، لذلك الإستماعُ إليها يمثل شكلا من أشكال التأمل والمناجاة.

أين تضعين بحثك الأساسي؟

– ظني أن الأرض مدرسة تلقينية، وأن كل واحد منا يأتي إليها لكي يتعلم شيئاً. لا يسعنا أن نتعلم كل شيء دفعة واحدة. يبدو لي أن تجاربي التي كانت تجارب عاطفية على الخصوص قد علمتني أشياء كثيرة في هذا المجال. هناك محيط شاسع يفصل بين الرؤية التي كانت عندي عن الحب عندما كان عمري ١٧ عاماً وبين التجربة التي عندي الآن. في كتابه "الزوجان حياتهما وموتهما" ساعدني المحلل النفسي جون ج. لومير Jean G. Lemaire على فهم الإشكالية العصابية المتمثلة في الزوجين، في غالب الأحيان. كل شخص يحمل بعض الإشكالية بالمقارنة مع شروطه الأولى، ومع نماذجه الأبوية، ومع العاطفة التي تلقاها أو لم يتلقاها، وهذه الإشكالية هي التي تدفعه، عن غير وعي منه، إلى التوجه نحو الكائنات القابلة لأن تغذيه. وفي المقابل، فإن مجرد الإرتقاء إلى بُعْد آخر يعتبر مساعدةً حتى وإن لم يؤدِّ هذا البُعْد إلى حلّ كافة المشاكل. يكفي أن نرتقي إلى بُعْدٍ آخر لكي نحس أن هذا البعد مفيدٌ وثمين.

هل التجربة الروحية مهمة بالنسبة إليك منذ وقت طويل؟

– عندما كنت طفلة كان الربُّ شيئاً مهماً في حياتي. في تلك الفترة كانت هذه العلاقة قائمة في إطار كاتوليكي بحت، ليس بحكم التأثير العائلي، ولا بحكم المدرسة الدينية التي تربّيتُ فيها، بل كان ذلك بدافع استعداد فطريّ مسبق. لكن حين أدركت سنّ المراهقة، وعندما اكتشفت أخلاق تعاليم اليهودية المسيحية المبتورة انفصلتُ عن دیانتي. لكنني ما لبثت أن أدركت أنه من الصعب إيجاد الحدود الفاصلة ما بين الأخلاقية الصارمة واللاأخلاقية، أو غياب الأخلاق التي تزعجني كثيراً. ما بين هذه الحدود القصوى لم يكن

العثور على الموقف الوسطي المعتدل أمراً بديهياً. باختصار أقول إنني تخليت عن ديانة طفولتي وظللت منجذبة إلى علم التصوف والمتصوفين، وإلى النصوص الروحية. لكن قراءة هذه النصوص ينطوي على بعض الأشياء الملتبسة. فمن ناحية، هذه القراءة تعلمك وتغذيك، ومن ناحية أخرى فهي تقطع صلتك بالواقع. بعض المرشدين الروحيين يحذرون من الإفراط في العقلانية التي، بإبعادك عن الواقع، تقطع صلتك بالروحيات التي تقتضي الانغماس في الواقع.

لكل واحد طريقه. إن العالم في حاجة إلى رجال نشيطين قدر حاجته إلى متأملين قادرين على أن يبثوا ارتجاجات السلم والسلام في العالم. المعلم الروحي الأول الذي التقيته هو كريشنامورتي Krishnamurti، لكنني وجدته في النهاية رجلا مجرداً جداً، وفكريا جداً، وبعيداً جداً عن انشغالاتنا اليومية. أما بستور، الموجّه الروحي الذي تأثرتُ به كثيرا فإنه يقول إن الذين يعيشون في الطابق الأول لا يمكن أن تكون لهم رؤية من يعيشون في الطابق العاشر. ظني أن المعلم الروحي يجب أن يضع نفسه في خدمة التلميذ دون أن يمضغ الأكل عنه. منذ زمن طويل لم أقرأ كريشنامورتي، ومن يدري، فلعلني لو عدت إليه الآن فقد أجده أقلّ عُقْماً.

الدالاي لاما ينصح المصابين بالأرق بأن لا يسعوا للنوم بأي ثمن، فهذا الجهد يبعدهم أكثر فاكثر عن النوم.

– هذا صحيح. الرؤية البوذية للعالم تخاطبني كثيراً.

هل سايَرَتْ أغانيك تطورك الجواني؟

– لا يمكننا أن نخترع أو نضخم أو نتوغل كثيراً في موضوع الروحانيات ضمن الإطار الضيق والملزم الذي تفرضه الأغنية، على نحو ما نفعل في تجارب الحب الصعبة. ليس عندي سوى ثلاث أو أربع أغنيات تتناول هذا الموضوع. الأولى عنوانها "أنظر لنفسك". إنها اغنية قصيرة تندرج ضمن ألبوم عنوانه "الخطر" صدر عام ١٩٩٦.

أما الأغنية الثانية فعنوانها "كم من أشياء جميلة"، صدرت نهاية عام ٢٠٠٤ أعبّر فيها عن إيماني بخلود الروح. كنت قد علمت أنني مصابة بمرض خطير عندما تلقيت ميلوديا جميلة لباسكال دانييل، وألان لوبرانز. حزن إبني توماس، كان يؤلمني أكثر من فكرة احتمال موتي الوشيكة. كتبتُ هذا النص الحافل بالأمل، إلى توماس، أوّلا، ثم للذين أحبهم، وللذين يفقدون عزيزاً عليهم، وأنا أعيد التفكير فيما قالته لي صديقتي البرازيلية لينا، التي تتمتع بروحانية عالية جدا : إننا نسى كثيراً أن الحياة الحقيقية توجد على الجانب الآخر، وأننا نتجسد فقط لكي نتقدم ونتطور ونتعلم المزيد ". فعن جهل نحتفل دائما بالمولود الجديد، ونبكي من يرحل عنا، دون أن نفكر لحظة واحدة في العقل الذي يتحرر! فمن وجهة نظر الروح الخالدة، المقابرُ ينبغي أن تكون أماكن للفرح ! حتى وإن كنتُ أقرّ أن إيماني هذا لا يمنعني من أن أخشى الموت (تقهقه).

إنني حساسة لفكرة العودة للتجسد –كيف يمكن لحياة واحدة أن تكفي لأن تستوعب كل ما ينبغي أن نتعلمه في الحياة الدنيا؟ لكن بصفتي امرأة غربية أتضايق كثيراً من فكرة إلغاء الإيغو (الأنا) عند البوذيين. فهم يذكرون لنا أمثلة عن أطفال يتذكرون بدقة حياة سابقة، وكان الأمر يتعلق فعلا بكائن بعينه كان هو نفسه يتجسد في كل مرة. ثمة تناقضٌ ما زالت دلالتُه تفلت مني، ما بين إلغاء الإنسان الشرقي للإيغو، وبين هذا النوع من الأمثلة. وفضلا عن ذلك، فقد كنت دائما أحس أن الأحلام تهيئنا قليلا، أو كثيراً، إلى الموت الذي نذوقه جميعا :

وماذا عن علم الأبراج الذي يستهويك منذ زمن طويل؟

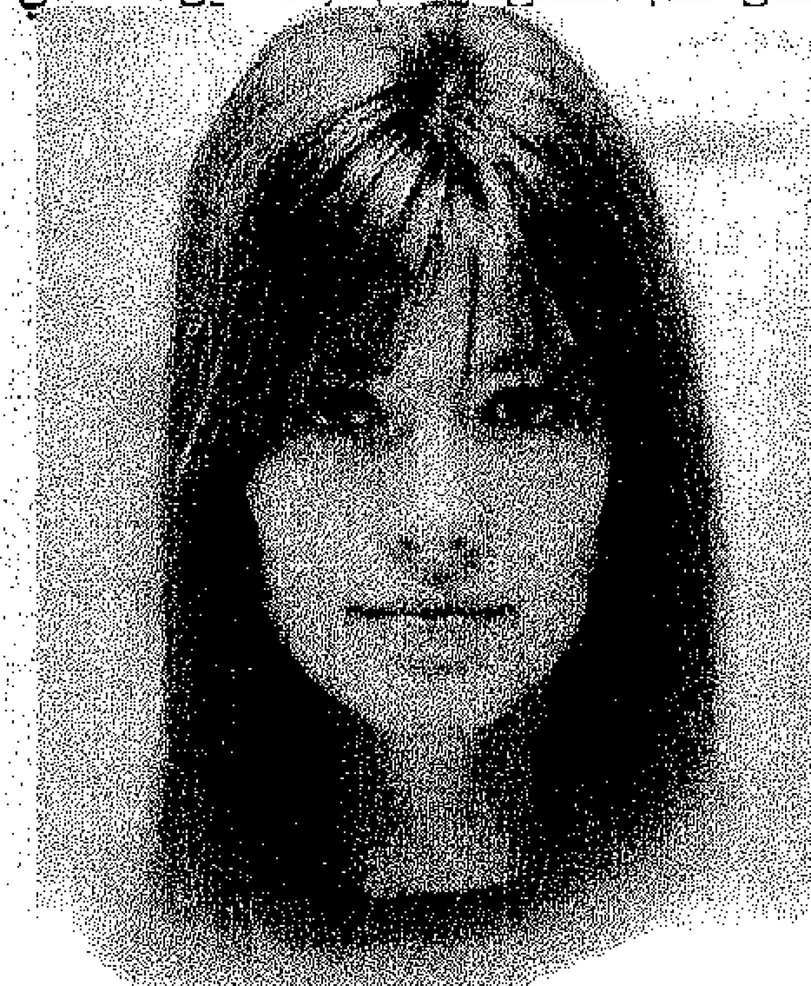
– الحوارات التي تجرى حول علم الأبراج تخيفني كثيراً. بوجه عام، رأيي ان الصحافيين الذين يسألون، لا يعرفون شيئاً، ويشوّهون ما نقول. علم الأبراج علمٌ يخبرنا عن واحد من شروطنا الحياتية، وهو الشرط الناتج عن إيقاعات النظام الشمسي، على نحو ما تعرضنا له وتأثرنا به أول مرة. فالأمر وكأن جهازنا العصبي يحتفظ، منذ لحظة ولادتنا، ببصمات هذه الإيقاعات. لكن هذه البصمات تتفاعل أيضاً مع شروطنا الحياتية الأخرى، بحيث أن شخصين وُلدا في نفس الوقت، أي ضمن نفس الشروط الفلكية، ولكن ضمن شروط إجتماعية وثقافية وعاطفية مختلفة، لن تكون أبراجهم متماثلة.

هل تنير الأبراج في السماء المهمات المنوطة بنا، ومعنى حياتنا على هذه الأرض؟

– لا أظن ذلك. إذا كنا نملك الخبرة الكافية في علم الأبراج (وهذا نادرٌ جداً لأنه علمٌ معقد جداً) فإنه يخبرنا بالفعل عن الأدوات التي في متناولنا، لكي نقوم بمهامنا، أيا كانت هذه المهام، لكن هذه الأدوات قد نُحسن استعمالها، وقد نسيء استعمالها أيضا.

كيف وُلد ولعُك بعلم الأراج؟

– كان عمري ١٨ عاما. نصحني طبيبي الخاص بأن أستشير عالم الأبراج " أندريه بابولت ". إن ما قاله لي هذا الأخير عن شخصيتي، ولا سيما فيما يتصل بإشكاليتي العاطفية، ومازوخيتي، كان من الصحة والدقة ما جعلتني أنتفض وأتهيج وأرتبك. كان علم النفس العام، والتحليل النفسي



بشكل خاص، يستهويني إلى حد بعيد، وكان أندريه باربولت قد أصدر لتوه كتابا بعنوان "من التحليل النفسي إلى علم الأبراج". بعد ذلك، في العام ١٩٦٨، شعرتُ بالرغبة في تعلّم علم الأبراج، وهكذا بدأ كل شيء. لكنّ اللقاء الكبير بدأ العام ١٩٧٤ عندما طلب مني "جون بيير نيكولا" أن أتعاون معه. لقد تعرفتُ على رؤيته حول علم الأبراج : فإليه يرجع الفضل الكبير في دراسة الأبراج التي تختفي وراء الرموز. فباعتماده على الحقائق الفلكية الفيزيائية، أعاد "جون بيير نيكولا" تعريف الأبراج إنطلاقاً من وتيرتها، وأعاد تعريف الكواكب إنطلاقاً من دوراتها. وبناء على هذه التعريفات الجديدة أعدّ شبكةً شمولية لقراءة الأبراج ' RET ما لبثت أن غيّرت مفاهيم علم الأبراج رأساً على عقب، وأعطتها بذلك مصداقية علمية جديدة، ولفتت إليها اهتمام المزيد من المختصين. وهذا أمرٌ يطول الحديث فيه.

أتمنى أن يأتي يومٌ يهتم فيه العلماء بعلم الأبراج، باستعمال وسائل بحث حقيقية، وأن ينجزوا دراسات إحصائية معمقة، للتأكد، مثلا، إنْ كانت الأبراج التي تحدث الإحباط أو الاثارة في الجزء الشمالي من الكرة الأرضية، تحدثُ أثراً عكسياً في الجزء الجنوبي من الكرة الأرضية.

أنت، إذن، تملكين رؤية تفاؤلية عن مستقبلك؟

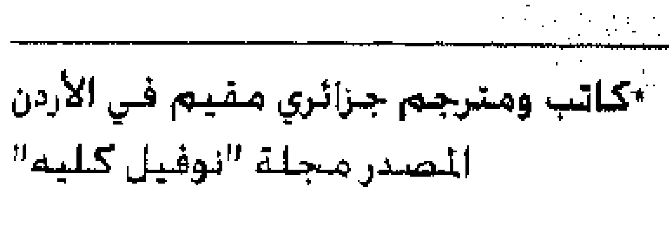
– هي الرسالة الأخيرة التي نقلتها إلينا "أمنية" عن بستور، عندما غادر هذا الأخير العام ١٩٩٤، نقرأ أن البنيات الأرضية الحالية لم تعد نافعة، وأنه مع الأسف لكي نستبدلها فإن تقويضا هائلا أصبح ضروريا. الإقتصادُ العالمي سوف يغرق، وكذلك الإبداع سوف ينضب ! وهذا، في الواقع، ما نلاحظه بالفعل، مثلا، في مجال موسيقى البوب، حيث صار الإبداعُ الذي كان متميزا في الستينيات من القرن الماضي، يندُر في الوقت الحالي بصورة مؤسفة.

سوف نحتاج إلى طوفان من مشاعر الحب !

– أفضّلُ كلمة "رأفة". الحبُّ كلمةٌ نضعها في كل مكان. وهو أيضاً شعورٌ لا نتحكم فيه. بينما الرأفة تتطلب منا أن نبذل جهداً حتى نضع أنفسنا محلّ الآخر لكي نتألم مثله، وبما أصابه، ونحاول أن نواسيه ونسعفه. إنني أخشى كل الخشية ما يقصده الناس بالحب، وبما يقومون به أحياناً من أعمال فظيعه باسم الحب. الكلماتُ أفخاخ. العاطفةُ، كما قال الكاتب بستور، لا تؤدي بنا بعيداً، لأنها ضعفٌ في جوهرها. إذا كنتَ تأسفُ لرحيلي عنك فلأنك لا تريد أن تبقى وحيداً.

السعادة الكاملة، ما هي في رأيك؟

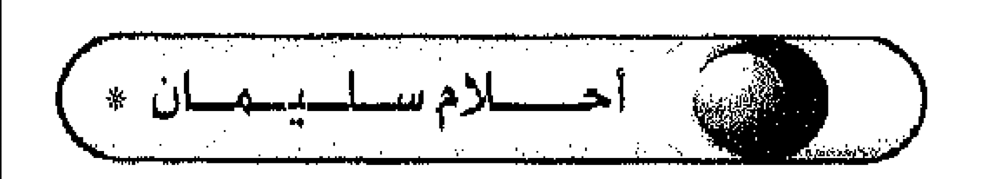
– كونها عابرة، وكونها تتعايش جنباً إلى جنب مع شقاء العالم، فهي تجعل لحظات السعادة ناقصةً وممزّقة أحياناً. إن الدودة في الكأس دائماً.



*كاتب ومترجم جزائري مقيم في الأردن
المصدر مجلة "نوفيل كليه"

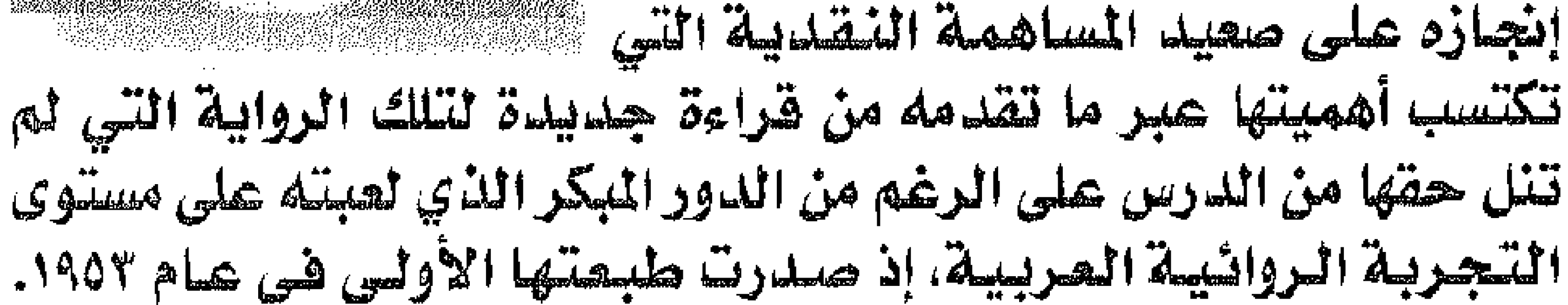
في النظرية السردية

مقاربة نقدية جديدة لرواية الحي اللاتيني



أحــــلام سـلـيـمـان *

يكشف الناقد المغربي الدكتور عبد الرحمن جيران في كتابه الجديد من خلال العنوان الرئيس «في النظرية السردية» عن المحور العام للمقاربة النقدية الجديدة التي يقدمها في هذا الكتاب، حيث يأتي العنوان الفرعي: رواية الحي اللاتيني: مقاربة جديدة، لكي يحدد أبعاد المقاربة النقدية وحدودها وما تروم تحقيقه وتتوخى إنجازه على صعيد المساهمة النقدية التي



تكتسب أهميتها عبر ما تقدمه من قراءة جديدة لتلك الرواية التي لم تنل حقها من الدرس على الرغم من الدور المبكر الذي لعبته على مستوى التجربة الروائية العربية، إذ صدرت طبعتها الأولى في عام ١٩٥٣.

في مقدمة الكتاب يكشف الناقد عن المنطلقات الأساسية التي تحدد توجهات الدراسة ورؤيته النقدية التي ينطلق منها سواء على مستوى الممارسة النقدية وأدواتها الإجرائية، أو على مستوى ما تحاول أن تضيفه إلى الدراسات النقدية السابقة بما يمنح هذه المقاربة الجديدة مشروعيتها وقيمتها النقدية من حيث منهجية القراءة ومقترحاتها النقدية وسعيها لتصويب ما وقعت فيه القراءات السابقة للرواية من أخطاء وبغية إعادة القيمة الاعتبارية لأعمال سابقة جرى تهمشها والقفز فوق الدور الهام الذي لعبته في التأسيس لتجربة السرد العربي الحديث.

النقد والموقف من التجربة الروائية العربية

ينطلق الناقد في مقدمة الكتاب من الإشكالية العامة التي يواجهها النقد العربي المعاصر، والمتمثلة في توجهاته القائمة على احتذاء كل أثر للفكر النقدي الغربي، واقتفاء ما تمور به التجربة الإبداعية الغربية، من دون وجود حس نقدي ورؤية معرفية قادرة على استيعاب المنجز النقدي الغربي من خلال امتلاك القدرة على مساءلة المنتج النقدي الغربي. ولعل الحافز الذي يدفعه لطرح هذه الإشكالية هو ما يلاحظه من جناية لا تغتفر بحق الكثير من النصوص الروائية بدعاوى التجديد والمغامرة في الكتابة اقتداء بما يحدث في التجربة الغربية إذ إن سيرورة التجربة تفترض وجود تراكم قبلي وأطر ذهنية مهيأة سلفا حتى يمكن للمغايرة أن تتحقق. كما من الإجحاف حصر نمطية الجنس الروائي في التجربة الروائية الجديدة، خاصة وأن كثيرا من النصوص الروائية الجديدة التي اعتبرت أعمالا طليعية لا تعدو كونها مجرد تجريب على الكتابة الروائية.

من هنا يأتي الدافع لاختيار رواية الحي اللاتيني هدفا للدراسة التي يجد أنها لم تنل حقها من القراءة النقدية على الرغم من كونها إلى جانب روايات عربية أخرى شكلت نصوصا ممثلة للرواية العربية. ويكشف عن السبب الكامن وراء عدم احتفاء النقد بهذه الرواية على غرار ما نالته أعمال روائية أخرى من اهتمام حيث يرى أن السبب يكمن في أن مؤلفها كان من الدعاة الأوائل للاتجاه الوجودي مما جعل النقد يحاكم الرواية على هذا الأساس وليس على أساس قيمتها الفكرية والجمالية والفنية. وقد ظلت الدراسات التي تناولتها لا تتعدى مفهوم السيرة الذاتية والتأريخ لها والبحث عن موضوع المرأة والصراع بين الشرق والغرب وفي أحسن الأحوال سعت إلى تعقب تأثير الفكر الوجودي فيها، ولذلك لم تنتبه إلى ما تضمنته الرواية من عناصر التجريب الأولى في الكتابة الروائية العربية والانتقال بها من الرؤية الواقعية في الرواية إلى نمط آخر مختلف من مقومات التجديد لم يتوفر لما سبقه من كتابات روائية، يتحدد في بالتلاعب بضمير السرد وفق إستراتيجية تستهدف التعبير عن انقسامه في تساوق مع الدلالة، وكذلك التلاعب بالاستهلال من خلال تكريره مرتين بإجراء تغييرات تتناسب مع طبيعة العودة الثانية والثالثة، إضافة إلى طبيعة البنية المتخللة الموازية للتعرف إلى العالم. وقد أسس ذلك لكل الروايات التالية التي قامت بدمج خطابات فنية مغايرة لخصائص الرواية داخل خطابها مثل الخطاب التشكيلي والخطاب السينمائي والمسرحي والشعري أو الخطاب التحليلي.

في المنهج والمفاهيم

يعتمد الناقد في دراسته ما يسميه بالمنهج التجديلي التضافري الذي يرى أنه يحمل عناصر الجدة في طياته على المستوى النظرية السردية والطاقة الإجرائية التي يتمتع بها، ويقوم هذا التصور في المنهج على مستويات محددة تتوزع إلى مستويين رئيسين هما مستوى التسريد والتسرد حيث يرتبط الأول بما يتعلق بما هو طبوغرافي أو التهيئة التعبيرية، ويتضمن ثلاث مستويات هي الحامل والموقع والتوزيع فرضتها الإشكالات النظرية والإجرائية المطروحة على النص السردي، في حين أن المستوى الثاني يتعلق بما هو دلالي ويتضمن أيضا ثلاث مستويات فرعية هي الصيرورة السردية والتنامي الإدماجي والمقولات الصنافية.

في الفصل الأول يتناول البعد الإجناسي في رواية الحي اللاتيني مشيرا إلى ما درج عليه النقد العربي المعاصر من ربط مباشر بين النصوص الروائية التي تتقاطع في موضوعها مع عناصر من حياة المؤلف وبين جنس السيرة الذاتية إذ يكفي أن يلحظ الناقد وجود مماثلة بسيطة بين لحظات هذه الحياة وحياة الشخصية الروائية لكي يستخلص مثل هذا الحكم.

لذلك يلجأ إلى إبراز الفروق بين السيرة الذاتية والرواية من خلال الحديث عن أشكال السيرة الذاتية متجاوزا قضية ضمير المتكلم والزمن في تحدي هذه السيرة داخليا إلى قضايا أخرى يأتي في مقدمتها مادة العمل الروائي إذ تتخذ السيرة من الحياة الشخصية مادة لها. وبغية التمييز بين مفاهيم السيري والسيرة والسيرة الذاتية يعمد الناقد إلى بيان دلالة كل مفهوم بهدف الكشف عن علاقة المادة الروائية بإرادة استعمالها ففي السيري هناك عناصر توثيقية ذات صبغة تكوينية، أما في السيرة فإن موضوعها يكون رهن إشارة شخص مغاير للذات التي عاشت الحدث وكانت

حياتها مسرحا له وهنا لا تكون كتابة السيرة إلا في الحالات التي نستشعر فيها أن هناك عدم اكتمال في مادة سيرة حياة الشخصية التي يجب أن تكون تحت الضوء. وتكون المادة في السيرة الذاتية ماثلة في حياة الشخصية التي تكتبها. لكنه فيما يتعلق بالصياغة فإنه يتجاوز الصياغة الخاصة بكل مفهوم من المفاهيم الثلاثة السابقة إلى تحديد الصياغة الخاصة بالسيرة الذاتية التي لا تكتب إلا في لحظة مميزة في الحياة حيث تتميز الحاجة إلى كتابة السيرة الذاتية بحضور البعد القيمي سواء فيما يخص نوعيتها المتميزة أو قدرة صاحبها على الكتابة وإعلاء قيم معينة تخص العصر والمجتمع.

إن مسألة الصيغة الأدبية في السيرة الذاتية لا تتأتى من انتمائها إلى جنس معين وإنما من محايثتها لحقل الأدب والتقاطع معه لكن هناك قضية تتعلق بالعلاقة بين السيرة الذاتية والأنواع الأدبية التي تشترك معها في فعل السرد يحاول الناقد مقاربتها وتتمثل في محاكاة الرواية والمزج بين الواقعي والخيال وتغليب عنصر التشويق على حساب بناء مجرى الحياة في تطلبات تكونها الخاص.

الحي اللاتيني والسيرة الذاتية

وينتقل من المقدمة النظرية إلى متن الدراسة متناولا أولا العلاقة بين رواية الحي اللاتيني والسيرة الذاتية في ضوء ما قدمه سابقا حول مفهوم تلك السيرة، فالرواية لم تتخذ الحياة في كليتها مادة لها بل لحظة مميزة من لحظاتها هي المتعلقة بمرحلة الدراسة بفرنسا وفي مدينة باريس تحديدا لكن لحظة الدراسة لم تحتل واجهة السرد الأمامية بقدر ما احتلت واجهته الخلفية ولم يكن هناك نقل عالم التعلم بكل تفاصيله لا على مستوى التحميل الذي يطال الأنا ولا على مستوى المكان. كذلك فإن الرواية لا تنقل مادة الحياة كما هي في جريانها وإنما تنقلها من خلال إخضاعها لعملية تقطيع تتداخل فيه مصائر مختلفة الأمر الذي يجعل بنيتها تكتسب سمتها الخاصة المتميزة عن غيرها من أنماط السرد الأخرى، إضافة إلى مفصلة الحياة إلى تيمات مركزية تتمثل في المرأة والأدب والقومية. ويخلص الناقد من خلال هذه القراءة إلى أن المادة في هذه الرواية لم تستهدف لذاتها كما هي الحال في السيرة الذاتية وإنما جاءت لتجسيد مسار فكري وتكونه.

إن رواية الحي اللاتيني هي نص روائي يقوم على التجريب والسارد فيها لا ينقل مادة من زاوية اكتمال التجربة بل من زاوية تجريب إشكالي إذ تنطلق حركة السرد من افتقار الذات(الأنا) إلى تصور تمرر من خلاله العالم وترى المستقبل. ولعل الكتابة السردية التي تنتظم على أساس مقولة بانية لا تتأسس على التكون كما يحدث في السيرة الذاتية وإنما على مقولة التطلع التي تتخذ صفة البحث من دون حسم أولي يوجه جهد الذات نحوها. وإذا كان من خصائص كتابة السيرة الذاتية استخدام السرد بضمير المتكلم بهدف تحقيق الوحدة الجوهرية بين السارد والأنا وموضوع السرد. فإن رواية الحي اللاتيني لا تعتمد هذه الخاصية وقد استخدمت الضمير الذي يتسم بالتردد بين الغياب والحضور أي الضمير الذي ينقسم على نفسه. وهكذا فإن السرد يرد تارة بصيغة الغائب وتارة بصيغة المخاطب وأخرى بصيغة ضمير المتكلم.

صيرورة السرد واشتغالاتها

يعرِّف الناقد جيران أولا مفهوم الصيرورة السردية بأنها ما تنتظم به الدلالة في النص السردي ويكتسب السرد معقوليته التي توفر قابلية المتابعة والفهم والاطراد، وهي لا تكون إلا بتضمنها التحول باعتباره خاصية مميزة لكل ملفوظ جدير بالانتماء على الحقل السردي ثم يتناول الشروط والمقومات التي تكتسب بها الصيرورة السردية وجودها وهي النواة السردية التي تستنبط من النص بالاعتماد على مؤشرات دالة على حدوث التزمن وهي نواة مركبة لا تقوم على ملفوظ سردي واحد بل على اثنين يستدعي أحدهما الآخر، وتظهر النواة السردية الأولى في الرواية عبر سفر الأنا إلى فرنسا للتحصيل الدراسي حيث يدل هذا الانتقال على انتهاء صيرورة سردية لم تظهر نصيا إلا أنها واردة على مستوى التضمن وتتجلى في الانفلات من الماضي الذي يعني نمطية غير مرضية للذات ما يجعل السفر وسيلة لتحقيق هذا الانفلات والذهاب إلى المستقبل الذي يمثل الصيرورة الثانية. لكن الصيرورة السردية التي تتخذ صيغة تركيب دلالي لا تشتغل على الدوام وفق اتصال وتتابع منتظمين يستندان إلى تصور متكامل شكلا ومحتوى ويتبعان خطا تصاعديا في اتجاه تحقيق موضوع واضح المعالم منذ البداية فالموضوع السردي يجري تمريره من خلال نوعين من السرد البراغماتي والتأويلي لكل منهما مكوناته الحقلية والصيغية الخاصة.

ويرى أن ثنائية (الهنا والهناك) تشتغل خلف العلاقة بين الزمان والمكان من جهة وبين هذه العلاقة وانبثاق الحوامل لأن موضعة كل من باريس وبيروت بالنسبة إلى هذه الثنائية وبالنسبة إلى بعضها البعض يؤثر في علاقة الذات لبطل الرواية اتجاهما، ويجعلها تتغير اتجاه المكان الحميمي المألوف عندما يكون متموضعا داخل الهنا وفي الزمن الحاضر من خلال ما تولده العلاقة مع المكان الضيق لغرفة الفندق في باريس. إن الأنا التي تمثل الحامل المركزي في الرواية تفتقد إلى الاسم المحدد ولذلك يستخدم بدلا منه الضمير الذي يشار إليه نصيا بثلاثة ضمائر هي (هو- أنت- أنا) مما يدل على الانقسام في بنية الضمير، حيث تستخدم الصفات الاجتماعية من أجل إظهار فضاء تشكل الأنا ومنبعها الذي يتمثل في العائلة الأمر الذي يجعل الارتباطات العاطفية بالأم والأخت والإخوة تظهر في الرواية إلى جانب خطاب الشوق والحنين وخطاب الوصايا من قبل الأم بعد أن يمثل السفر من أجل التعلم مجال الانفصال عن العائلة والحدود المكانية لخوض تجربة العالم في حدوده الواسعة.

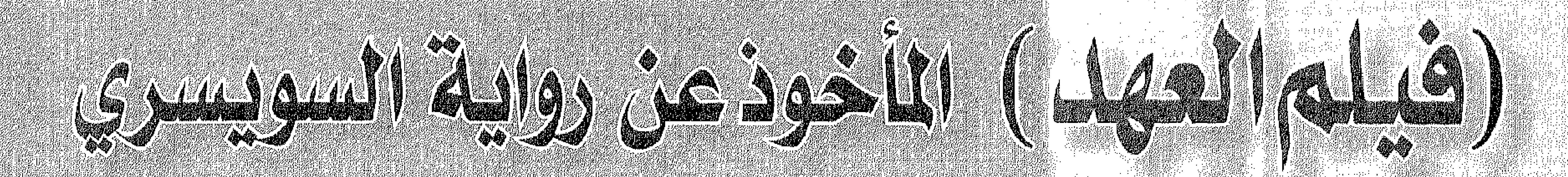
أنا الذات وتحولاتها في الرواية

إن أنا الذات التي تتميز بالتناقض على المستوى الداخلي تظل تفتقر إلى الانسجام. لكنها لا تتكفئ على أناها ولا تستغرق في العالم الخارجي، فتظل تراوح في مكانها وتتشبث بعزلتها نتيجة الإحساس بانسداد أفق التجربة وهيمنة التصور الشكلي الذي يجعل الذات ترى العالم من خلال صورة مسبقة، إلا أن هذا الوضع قد دفع بالذات إلى محاولة الانفتاح على العالم مرات عدة بما يشير إلى محاولة البحث عن الذات بمعناها الامتدادي في الغير بعد أن كانت في مستهل الصيرورة السردية متشبثة بأناها الخاصة التي تجعل من تفردها شرط وجودها. ويخلص إلى أن هذه الذات الروائية المتنامية لا تستقي أسسها التنميطية من توجه واحد، بل من عدة توجهات تتمثل في الرواية التعليمية وتيار الوعي والتوجه الوجودي.

وفي دراسته للموقع والكيفيات التي يتأسس وفقها في الرواية يتحدث بشيء من التبسيط عن وظائف تلك الكيفيات في رصد العالم وهو في حالة غياب، ليصل إلى أن الموقع الذي يحدد طبيعة السرد لا ينطلق من أصل ثقافي ترد إليه حالة غياب الذات، وإنما ينطلق من بنية فارغة تماثل فراغ التصور على صعيد الصيرورة السردية، فالسارد لا يدرك المحتوى الذي تتوجه نحوه الإرادة، ولذلك يتعرض الأصل في هذه الرواية إلى الهدم في مظهريه الثقافي الموروث القائم على الوصاية والمفتقد للحرية والتحديدي الذي لا يشغل فيه السارد نفسه بتفسير موضوعه بالبحث عن علة للانتقال بهذا الغياب ما يجعل تنامي هذا الانتقال يتسم بالإشكالية. ومن الملاحظات التي تقدمها الدراسة على هذا الصعيد إقامة السرد داخل الفرق بين عالمي الشرق والغرب حيث يشكل الفرق في تلك الإقامة محتوى أوليا للموقع القائم على الكيفية الاستكشافية التي تتساوق مع التصور الشكلي غير المستند إلى مصدر يوفر له الأسس اللازمة لاستبطان العالم وتوجيه حركة الأنا داخله.

يتناول الناقد أخيرا وضع السارد بين الوحدة والكثرة أو ما يسميها الامتلاء التي تتجلى في استدعاء الكتابة كل العناصر غير السردية من شعر ورسائل ومسرح وسينماء بما يعبر عن الإبداع والفن وعن التوجه الوجودي، ما يجعله يؤكد أن رواية الحي اللاتيني ربما تكون العمل الروائي العربي الأول الذي فتح الرواية على بقية أجناس القول الأخرى وجعلها تستقي عناصر بنيتها من غيرها. إن ما يميز ضمير السرد في تجسيد حالة غيابه هو ثنائية الداخل والخارج والتعدد والانقسام. ولعل انقسام هذا الضمير يظهر منذ الاستهلال الروائي الأول، حيث تجري موضعته نصيا. وينكشف التناقض غير المحلول على مستوى علاقة هذا الضمير مع الذات ومع العالم في هذا الاستهلال نظرا لعدم وجود ما يجعل وحدة الذات متحققة.

***كاتبة سورية مقيمة في الإمارات**



(فيلم العهد) المأخوذ عن رواية السويسري

الصياد فريسةً الطبيعة في لعبة المصير

إبراهيم نصرالله *

حين يحدد جيري بلاك في فيلم (العهد - The Pledge) بيقينه غير القابل للمساومة أضلاع المثلث الذي عليه البحث داخله كي يكتشف القاتل المتسلسل لفتيات صغيرات دون الثامنة من أعمارهن، يكون بهذا قد حدد المسافة المحيطة بإحكام بقدره كإنسان معذب بلعنة المعرفة.



Cinema

دورنمارت



ورغم أن جيري لم يكن اقل قلقاً وتشظياً في أيامه الأخيرة في سلك الشرطة، إلا أن المساحة المتصحرة الواسعة التي كان يتحرك فيها هنالك، لا تقاس بهذه التي قادته روحه إليها، ولم يكن بإمكانه، وهو المحقق الناجح، أن يغادر نجاحه القديم، إلا بقوة خارجة عنه، وهذه القوة تتمثل هنا في الانحدار (الطبيعي) باتجاه الهرم وفقدان الوظيفة، الممهِّد لهما بانعدام أي موهبة للتواصل مع الحياة باستثناء مهنته كمحقق وهوايته كصياد سمك.

نحن أمام رجل في ساعاته الأخيرة، أحيل إلى التقاعد، وكل ما لديه شريكة (سكرتيرة) شبه صماء، عايشته طويلا، ومجموعة من صوره في أيام شبابه وست ساعات من النهاية، أو من وداع هذا الذي كانه؛ ولذا حين نراه يتأمل ماضيه عبر تلك الصور، في مكتبه، أثناء تجميعه لأغراضه

جيري بلاك



الشخصية، فإنه يتأمل في الحقيقة مستقبلا لن يكون على هيئة هذا الماضي، أو يشير إليه.

رجل وحيد غير متزوج، يتّضح لاحقا أمام أسئلة الطبيبة النفسية التي ذهب لاستشارتها آملا أن تقدم له صورة داخلية للقاتل، أنه ذلك الشخص المشوش، غير المتأكد من شيء حتى ذكورته، إذ يبدو سؤال حول حياته الجنسية مفاجئا له، بحيث نشعر فورا أن هذا الجانب الطبيعي من الحياة مُغيَّبٌ، ويوحي بأن جيري لم يُقم أي علاقة فيما مضى مع امرأة، وإذا حدث ذلك، فإنه حدث منذ زمن طويل جدا، بحيث لا يتذكر. وأمر كهذا يمكن أن يعصف بالبشر الذين يمضون حياتهم في دائرة واحدة لا يغادرونها، أو ما يمكن تسميته بلعنة الدائرة، وحين يضطرون لذلك نجدهم ضيوفا ثقلاء على العالم، أو ضيوفا يبعثون على السخرية، ومصدرا للفرجة، تماما مثل شخصيات فُقدَتْ في إحدى الغابات وعُثر عليها بعد سنوات؛ وفي أفضل الأحوال يمكن أن يتحولوا على يدي مخرج عظيم إلى عنصر اكتشاف زيف الدائرة الخارجية مقابل غنى الحياة في الدائرة الضيقة كما فعل ذات يوم بيتر سيلر في (أن تكون هناك) لكن أمرا كهذا نادر جدا.

يقف جيري بلاك - جاك نيكلسون على الجانب المضاد لشخصية سيلر، وإن لم يكن مصيره بأي حال أقل مأساوية من مصير (رجل الحدائق) ذاك.

يتحرك جيري، وكأن كل ما فيه من حواس وأفكار قد أصبح ملكا لغيره، ملكا لتلك النداهة التي لم يعد بمقدوره أن يسير عكس ندائها، عكس الاتجاه الذي يأتي منه صوتها. وكما في الحكايات، يشير الصوت إلى مصدره لكنه لا يفضي إلى صاحبه أبدا، لأن ثمة ما هو أكبر دائما من قوة البشر على احتمال السير إلى نهاية الطريق، أو قدرتهم على هتك ستائر الخفاء دون أن يكونوا قد دفعوا ذلك الثمن الباهظ، وهو عادة ذاتهم.

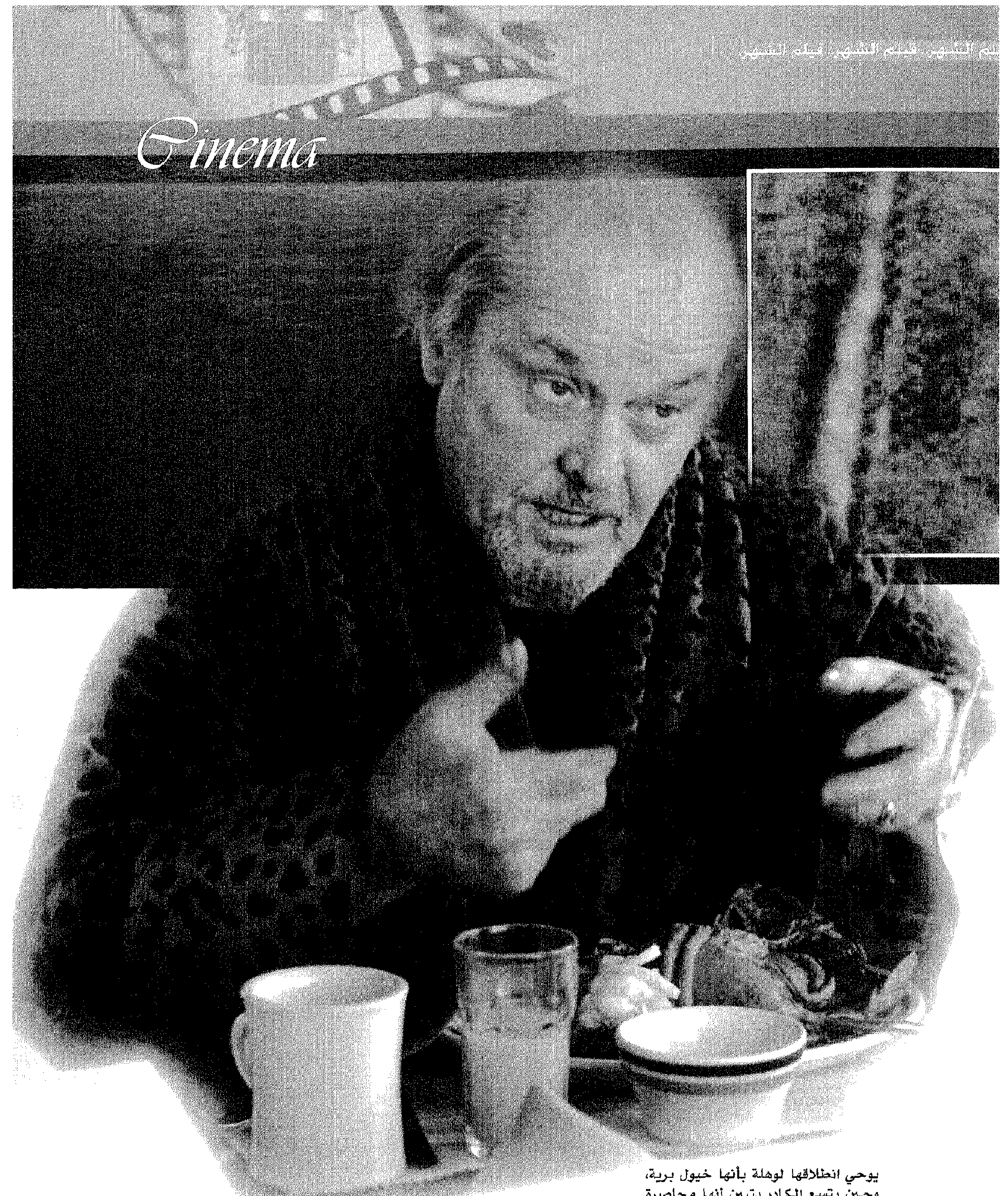
في لقطة قريبة يحتل فيها وجه جاك نيكلسون الشاشة تكشف لنا كاميرا الممثل والمخرج اللامع شون بن ما هو أكثر بكثير من ملامح هذا الرجل الذي تتقاطع صورته مع سرب طيور سوداء تعبر السماء، تكشف لنا ما خلف هذا الوجه، وقلّة يمكن أن يؤدوا هذه اللقطة بالذات بين ممثلي السينما، قد يكون روبرت دي نيرو أحدهم، دون أن نستطيع استدعاء وجه ممثل آخر سواه، لكننا حين نشاهد لقطة النهاية الموسّعة، والتي تعيدنا لوجهه في البداية نعرف أن نيكلسون وحده من يستطيع أن يؤدي مشهداً عظيماً كهذا.

يتجسد في هذا المشهد قَدَر جيري بلاك، ورغم أن الكاميرا لا تتراجع لترينا ما حوله في لقطة الافتتاح، إلا أن ذلك اللون الترابي المرهق وسحابة الغبار الخفيفة تنبئان عن وجود رجل وحيد وضائع في برية لا يؤنس وحدته فيها سوى رف طيور سوداء لا تشير في وجهتها لشيء غير ذلك القدر المحتوم الذي يقبع وحيدا فيه.

لقطة البداية هذه، والتي هي جزء يسير من لقطة النهاية، تحيل الفيلم إلى دائرة مقفلة، كالدائرة التي تشكلها أفعى قامت بابتلاع ذنبها، لأنها تتضح في المشهد الأخير كنهاية ليست معنية (بالحكاية) التي رواها الفيلم، بقدر ما هي معنية بذلك المصير الذي آلت إليه روح جيري؛ ويمكن أن تكون الدقائق القليلة هذه موضوعا مستقلا لدراسة كاملة، وستبقى بلا ريب من أكثر مشاهد السينما قوة.

ليس في الماضي ما يكفي من ضوء ليكون المستقبل أقل سوادا، ولذا فإن حكاية الفيلم ليست في الحقيقة سوى الخاتمة الصغيرة لحياة كاملة طويلة ومملة قبلها، فالفيلم المخفي يقبع هناك فيما لم يصوره شون بين أو يذهب إليه السيناريو المأخوذ عن رواية المسرحي السويسري الشهير فريدريش دورنمات. ولذا يمكن أن نفهم الفيلم باعتباره نتيجة منطقية لتلك الحياة الضحلة المحاصرة بين واجبات الوظيفة وتقشف الهواية وفراغ الحياة خارج هذين الخطين، أي أن حياة جيري، وبقليل من التحليق في قراءة النص، قابعة بين أضلاع هذا المثلث الذي يحاصر وجوده الكبير، قبل أن يرسم على تلك الخارطة أضلاع ذلك المثلث الصغير الذي يحدد فضاء مصيره المقفل.

يبني شون بن لقطات فيلمه بشعرية عالية تفتح المجال واسعا لتدفق الدلالات، فبعد مشهد التيه الأول، ينتقل للمشهد الأول فعليا، وهو هنا فراغ جليدي يكسر امتداده كوخ صغير بالكاد يكفي لاستيعاب رجل واحد في حالة وقوفه، وحين تتقدم الكاميرا باتجاه ذلك الكوخ، نكتشف أنه مقام فوق نهر متجمّد وثمة حفرة مستديرة فيه كافية لإنزال الصنارة إلى المياه في الأسفل واصطياد السمك، وفي المشهد الصغير المعبِّر هذا يتكثف وجود جيري بلاك، عزلته، عدم وجود رفيق له سوى تلك القارورة التي يسحبها من بين الخشب الذي يشكّل سقف الكوخ ويكرع منها، والسمكة، هذا الصيد الضئيل في الحقيقة أمام ذلك العناء الذي يبدو أنه تكبده كي يبني صومعته على سجادة الصقيع المطلق. (صوِّر الفيلم في شتاء كندا، ويقول نيكلسون في مقابلة معه: إن فريق التصوير كان يطارد الثلج والجليد، وكلما كان يذوب في منطقة يهرعون إلى منطقة سواها) ويتبع هذا المشهد، مشهدان دالان آخران، الأول يمر به بعد انتهاء رحلة صيده، وهو لخيول تتراكض،



يوحي انطلاقها لوهلة بأنها خيول برية، وحين يتسع الكادر يتبين أنها محاصرة بالأسلاك الشائكة، والثاني تأمله من شباك نافذة مكتبه لرجل عجوز يتكئ على عكازه ويسير بصعوبة، هذا المشهد الذي يفضي تلقائيا إلى مشهد تأمله (لصور المحقق في شبابه).

يغري فيلم مثل فيلم (العهد) بالذهاب لقراءة الجزئيات، بالحرارة نفسها التي يمكن أن تتدفق مع تأمل الفيلم كوحدة كلية، وهذا الإغراء يمكن أن تقع القراءة تحت سطوته بيسر، وله ما يبرره كثيرا، كما وقع جيري نفسه تحت تأثير صوت نداهته الداخلية.

يستدعي بناء (العهد) هنا تلك العبارة الجميلة لأحد السينمائيين الألمان: يجب أن يكون بطل الفيلم مثل عود الكبريت الذي لا ينتهي، وهكذا، فإن مروره في أي مشهد وملامسته لأي شخص أو حدث يجب أن يُصدر شعلة ما بحجم هذا الاحتكاك أو العبور، وإذا لم تحدث هذه الشعلة، فإن المشهد غير ضروري للبناء العام.

يحوك شون بن مشاهد فيلمه كما لو أنه يعمل بأدق ما في هذه الوصية من أبعاد، ولذلك يبدو (العهد) (وعلى الرغم من احتشاده بالمعنى) متقشفا إلى حد



بعيد، لأن كل مشهد بني باحتراف فني نادر، ولذا نلمس بوضوح أن ليس هناك أي مشهد فائض عن الحاجة، ولعل هذا الفيلم، بهذا، واحد من الأفلام القليلة التي تضم مشاهد كثيرة لا تنسى، إضافة لمشهد النهاية - البداية؛ ويفسر الأمر هنا، ذلك التوجه العملي لشون بن وهو يختار ممثليه الكبار ليؤدوا مشاهد قصيرة لا تنسى، فرغم الظهور السريع لهم، إلا أن ظهورهم يظل باهرا على الدوام، فينسيا ردغريف في المشهد الذي تؤدي فيه دور جدة طفلة قتلت، ميكي روكي المنهار في المصحة، والذي يؤدي دور والد طفلة قتلت قبل هذه بزمن، ميكي روكي هنا ممثل مختلف تماما، لا يشير من قريب أو بعيد إلى أدواره الشهيرة في (تسعة أسابيع ونصف) و (الأوركيديا المتوحشة)، دور يذكرنا بأهمية هذا الممثل في (رامبل فش) الذي أخرجه الكبير كوبولا. وكذلك الأمر مع الممثل بينيسيو دل تورو الذي أدى شخصية هندي معتوه اتهم بقتل الطفلة واعترف بذلك، لينتحر بعد دقائق بعد نجاحه في اختطاف مسدس شرطي؛ مشهد تورو هنا واحد من أقسى وأقوى مشاهد الفيلم.

يمكن أن نذهب في الحديث عن هذه المشاهد بعيدا ونحن نتحدث عن المشهدين الصغيرين اللذين ظهرت فيهما أم الطفلة القتيلة: في مزرعة الديوك الرومية حيث تبدو الديوك ككائنات مخبولة وهي تحرك رأسها من اليمين إلى الشمال بزاوية مئة وثمانين درجة، في الوقت الذي تناول الأم زوجها أحد الديوك النافقة، ممسكة الديك من عنقه، ثم مشهدها بعد أن يحمل جيري الخبر الفاجع لها؛ والأمر ذاته مع مشهد صاحب محطة البنزين الذي باع لجيري محطته، لتكون بؤرة للقاء أضلاع المثلث وزواياه. يمكن أن نتحدث عن المشهد الخاطف للطبيبة النفسية التي راح جيري بلاك يتصبب أمامها عرقا بعد عدة أسئلة صائبة ونافذة وجهتها إليه. ثم ذلك الحضور الأسر للممثلة روبن رايت، والممثل سام شبرد، رغم أن مساحتي دوريهما في الفيلم هي الأكثر اتساعا بعد نيكلسون.

يمكن التحدث عن ذلك التقاطع المتزامن بين أحداث جريمة قتل الطفلة في عيني الصبي الشاهد الفاجعُ بما رأى، وأحداث الحفل المقام على شرف جيري بلاك بمناسبة انتهاء خدمته، لأن لحظات التيه التي يعيشها الصبي أمام هول ما يراه، يوازيها تماما لحظات التيه والضياع التي يعيشها جيري في الحفل، حيث الرقص الذي يُصوَّر بحركة بطيئة، يتقاطع مع وجه جيري الذي يدرك أنه لم يعد له أي مكان بين هؤلاء.

وعلى الرغم من أن فيلم بن هذا هو الثالث له كمخرج، بعد (العدّاء الهندي) و (حارس المعبر)، إلا أن هذا الممثل يبدو واحدا من المخرجين الكبار، خاصة حين يذهب، وينجح في تحرير مساحات جديدة في روح نيكلسون الممثل، وهذه هي تجربتهما الثانية معا بعد حارس المعبر، الذي كان بحثا غير عادي في ذلك الإحساس المسمى (عقدة الذنب) التي يرزح تحت ثقلها أب الضحية بتقصيره، وقاتل البنت الصغيرة باستهتاره العابر حين يصدمها فوق الممر المخصص للمشاة.

في تأمل هذا الفيلم، يظهر بوضوح أن الأحداث ولدت منذ زمن بعيد، خارج الشريط، لكنها تعود لتبحث عن مبرراتها، أو نهاياتها، لا غير، فالعهد الذي يقطعه المحقق جيري بلاك للأم الفاجع بقتل واغتصاب صغيرتها، هو العهد الذي يحتاجه جيري بقدر حاجة الأم له.

- لا يمكن أن يكون هناك شرير كهذا. تقول الأم.

- إنهم موجودون. يرد جيري.
- من فعل هذا؟
- سنكتشفه.
- هل تعدني؟
- أعدك.
- بروحك.. هل تقسم بخلاص روحك أنك ستفعل؟
- أجل.. بخلاص روحي أقسم.

كان جيري بحاجة للعهد لأنه بحاجة إلى أن يثبت لنفسه أنه لم يمت بهذا التقاعد، ولم يُقصَ بعيدا، أو يُرمى بعيدا بوساطة تلك الهدية التي جمع زملاؤه ثمنها لتقديمها له في حفل وداعه: تذكرة طائرة لكي يذهب لصيد السمك (الحقيقي) في المكسيك، والذي لا يشبه أسماكه المتواضعة التي يعود بها من رحلاته المحلية.. ولذلك نراه يزن أمور اعتراف الهندي بمنظارين في الحقيقة: الأول هو شك المحقق الخبير، والثاني رغبته الجامحة لتلبية نداء سري يطلب منه إلا يمتثل لمصيره كشخص زائد عن الحاجة في محيط قدّم له تلك التذكرة الهدية، كما لو أنها سترتّب له حياته إلى أن يموت.

كان من الطبيعي إذن أن يلقي بالتذكرة إلى الجحيم، متأملا الطائرة المغادرة للمكسيك دون أسف، ليعود لمواصلة (ساعاته الست الأخيرة) التي انتهت فعلا.

لا يشبه جيري بلاك ذلك الجندي الذي يموت بعبث باذخ بالطلقة الأخيرة التي تطلق في اللحظة الأخيرة لانتهاء حرب شرسة، ولكنه أقرب إلى ذلك الذي لا يملك القدرة على الخروج من هذه الحرب حيا لهول ما رأى، ففي مساحة عذابه التي تُبسط باتساع ساحة الحرب وما فيها، يجب أن تكون الخاتمة هنا، لأنه لا يقبل أن يخرج منها دون أن يطرح سؤال معنى الحرب ومعنى وجوده فيها. لا يستطيع الخروج مخلفا الإجابة وراءه.

في برج المراقبة: محطة البنزين التي اشتراها، ودفع فيها أكثر بكثير مما تستحق، بحيث اغرى صاحبها الذي لم يفكر ببيعها، يجلس جيري هناك مراقبا البشر، البشر الذين يتحولون إلى مشبوهين في نظره، ووسط بحيرة المشتبه بهم هؤلاء، يمضي بدأب باحثا عن ذلك الشخص القاتل الذي يدرك أنه موجود، بخلاف كل من حوله، وأولهم زملاء المهنة القدامى الذين يرثون حال صديقهم، ويرى بعضهم فيه صورتهم التي سيصبحون عليها ذات يوم (لقد كان محققا عظيما) يهمس أحد زملائه زاجرا زميلا آخر تطاول على جيري. ولعل اتساع رقعة المشتبه بهم هو جزء أساس في زيادة حجم الرقعة الممزقة في روح المحقق المتقاعد، الذي ينجح بين حين وآخر في رتق ثقب هنا، وثقب هنالك، وهو يواصل تحقيقاته، والتي ما تلبث أن توصله فعلا إلى خيوط لا يمكن القول أبدا إنها واهية. لكن التغير الحقيقي الذي يطرأ هو دخول نادلة الحانة المرهَقة إلى حياته، تساعده في البداية في شراء أثاث مستعمل لبيته. المحطة، ويساعدها أخيرا حين يفتح الباب لها ولابنتها الصغيرة للعيش معه، بعد أن جاءته في حالة انهيار بسبب اعتداء زوجها السابق عليها بالضرب المبرح.

دخول ظل هذه المرأة الشابة، الساحرة الحضور، يدفع تلك النار في داخل جيري لأن تكون أقل جهنمية، وتبدو يدها كما لو أنها الهبة الإلهية التي لا يمكن أن تُصدق بالنسبة إليه، ويكفي (نيكلسون الممثل بعض الحركات التي تفيض بها ملامحه ليعبر عميقا عما يدور في داخل الشخصية التي يؤديها) وتتصاعد علاقته بالطفلة إلى حد جميل للغاية، تدفع الأم (روبن رايت) أن تدخل إلى إحدى غرف بيت جيري وتتشح بكل ما فيها من تأثر وقهر وفرح. وإذا كانت أم الطفلة القتيلة قد سألت جيري: هل يوجد شرير كهذا؟ وهي تسأله عن ماهية



ذلك الوحش المقيم في عمق القاتل، فإن سؤال نادلة الحانة الذي لا نسمعه كلاما، ونسمعه نشيجا هو: هل يوجد رجل بهذه الطيبة؟ وهي ترى جيري يقرأ القصص لابنتها في السرير قبل النوم.

وجود النادلة وابنتها اختبار حقيقي لعمق سؤال الوجود الذي كان يعصف بجيري، وعلاقته بها وبابنتها هي في الحقيقة حبل النجاة الذي يمكن أن يكون كافيا لإخراج أي شخصية عادية من دوامة قلقها العادية أيضاً، الشخصية المسطحة التي تكتفي بأول فسحة في جدار حصارها الكبير كي تفر تاركة كل أسئلتها في الداخل، أو تلك التي تفر بجسدها وهي تدرك أن روحها لم تطاوعها وظلت هناك وراءها.

هذه العلاقة، هي الفرصة التي يتاح لنا فيها أن ننظر إلى جيري نظرة مغايرة غير تلك التي عرفناه من خلالها في الثلث الأول من الفيلم، فهنا، يظهر لنا أنه ذلك الشخص الذي يمكن أن يُحَب، دون أن يُصدَّق تماما أنه يمكن أن يكون شخصا محبوبا فعليا. يظهر لنا جيري شخصا يمكن أن يتورط في علاقة أبوة ناجحة، هو الذي اعتاد العزلة، لكن ذلك كله لا يكفي لبداية جديدة تمحو كل ما قبلها؛ إذ أن خلاص روحه يقبع في مكان آخر خارج دائرة الجمال الأخاذة هذه. (يفعل الشيء نفسه روبرت دي نيرو في فيلم حرارة بعد أن يكون على أبواب نجاحه في الهرب ومعه مصادفة عمره الوحيدة الجميلة: المرأة التي أحبته) فبمجرد أن تتكشف خيوط أخرى، يذهب محموما وراءها، تماما كما يحدث حينما يهتز خيط الصنارة في يد الصياد فتستيقظ حواسه كلها في لحظة خاطفة.

لقد أدرك جيري أن القاتل مهووس بفتيات صغيرات يرتدين الفساتين الحمراء، وحين تختار ابنة النادلة الصغيرة ثوبا أحمر في ساحة الكرنفال، وتشتريه، يستيقظ السؤال من جديد، لقد اكتملت الفتاة، كطعم، وفوجئ هو بذلك، وأدرك بشيطانيته أن الخيط تحرك في يده، ويوسع المخرج هذا الحس حين يقف جيري في بيته أمام التلفاز (بعد شراء الفستان) يراقب خطفا برنامجا عن صيد أسماك القرش، يقول فيه الصياد للمذيع: إذا أردت أن تصطاد سمكة قرش حقيقية، فيفضل أن يكون الطعم حيا.

هكذا، بوعي أو دون وعي، بإرادة حرة أو مسيرةٍ، تتحول الصغيرة ابنة النادلة إلى طعم حي يلقيه جيري أمام محطة البنزين ويتركه متأرجحا في الهواء فوق أرجوحة بناها بنفسه، تاركا عين الصياد فيه مثبتة عليها. وحين ينجح في استدراج سمكة القرش إلى المكان الذي هو فيه، بعد أن عجز هو عن الذهاب إلى وكر تلك السمكة، تُضحي علاقته الأجمل جزءا من الماضي الذي لا يحب أن يتذكره، تغدو ذريعة لا غير لحل اللغز الذي فيه خلاص الروح، ولو داست هذه الروح في طريقها أرواحا أكثر براءة بما لا يقاس منها. لأن شخصية جيري تتحول في هذه اللحظة لتتماهى مع شخصية سمكة القرش نفسها، فإذا كان القاتل مستعدا للإقدام على ارتكاب جريمته بكل ذلك الاندفاع فإن جيري لا يتردد في أن يغامر، بكل ما تعنيه كلمة مغامرة، بحياة الطفلة للوصول إلى سمكة القرش.

يبدو سؤال الفيلم هنا أكثر تعقيدا، وعمقا في آن، ويتجاوز كثيرا حدود شخصية جيري بلاك إلى ما هو أبعد بكثير منها، لأن القاتل يتحول في النهاية إلى مجاز، رغم تجسد أفعاله، إنه مختف، لا يُرى، ثمة ما يدل عليه، ولكنه خارج دائرة التحقق بصريا، هنا طرف ثوبه، زاوية من وجهه ملتقطة من الخلف، هداياه التي يستدرج بها البراءة لينتهكها ويمزقها ببشاعة، وهنا على مسرح الوجود ذلك الشخص المتطلع للوصول إليه بأي ثمن، ولذا، فإنه في الحقيقة يقدم خلاص روحه لذلك الغامض المتوحش بالقدر الذي يقدم فيه الصغيرة له. وهنا تكمن تراجيديته التي يمكن أن يُفهم من خلالها غضب الأم وقد اكتشفت أي شرير ذلك الذي يقبع داخل جيري، إنه والقاتل وجهان لمرآة مزدوجة تسعى لاختصار وجهيها في وجه واحد لا غير، ولا يمكن أن يتم ذلك سوى بتقديم هذا القربان له، لأن الصغيرة التي تمضي لموعدها مع الشيطان، لا تكون آمنة أبدا مع كل ما يحيط بها من عناصر الحماية التي يبسطها زملاء جيري وهم يراقبونها عن بعد ببنادقهم وأجهزة اتصالهم، بعد أن صدقوا أخيرا أن في الغابة وحشا.

هكذا تبدو السرعة المميتة التي يقود بها القاتل سيارته السوداء الشبيهة بعربة الموتى للوصول إلى الفتاة الصغيرة، هي السرعة المجنونة نفسها التي تندفع بها روح جيري طائرة كي تصل إلى خلاصها الذي تحول إلى هلاك منذ تلك اللحظة التي استسلم فيها لفكرة وجود الطعم الحي، ولذا سيغدو طبيعيا تماما أن يلاقي الاثنان: القاتل والصياد حتفهما؛ الأول بموته حين يصطدم بشاحنة كبيرة لنقل الأخشاب والثاني باصطدامه بفراغ سؤاله وعبث بحثه الذي لم يفض إلى أي إجابة، ليصطدم بالتالي بجنونه وينتهي كذات إلى الأبد.

إن عذاب القاتل في لحظته الأخيرة قائم في عدم قدرته على الوصول للضحية التي تنتظره، كما أن عذاب الصياد قائم في أنه كان على يقين أن سمكة القرش موجودة وفي مرمى صنارته وأنها هزّت الحبل إلى درجة لم تعد فيه حواسه قادرة على الاحتمال، ورغم ذلك لا يتمكن من الإمساك بها أو حتى رؤيتها، وهذا عذابه.

وما كان يمكن للفيلم أن يحقق شرط جماله لو أن المخرج اختار هواية أخرى غير صيد السمك لجيري، لأن مفردات هذه الهواية هي في الحقيقة ما يُلخص العلاقة بذكاء حاد بين الصياد الذي يطارد الفريسة، والفريسة التي ما تلبث أن تتحول إلى صياد، يقول نيتشه (في مطاردته للتنين يصبح الصياد تنينا بدوره).

من هنا يبدو مشهد نهاية جيري هو المشهد الأكثر قسوة من مشهد الاصطدام، فالقاتل انتهى متفحّما في لحظة، دون أن يراه جيري، أو يتحقق زملاء جيري من وجوده فعلا، حتى وهم يعبرون بجانب ذلك الحادث المروِّع، ويلمحون تلك القامة المتفحمة التي يتصاعد منها الدخان، لذلك العملاق، كما وصفته، ذات يوم، الصغيرة التي قتلها في بداية الفيلم خلال حديثها عن علاقتها به لابنة صفها؛ وكما رسمته ببراءة ألوانها وخطوطها. فمقابل تلك الجثة المتفحمة، نرى في مشهد طويل وصعب الروح المتفحمة لجيري في ذلك العراء، حيث الخراب قد حلّ مبتدئا المنزل - المحطة وكل ما يحيط به، وحين يمر رف الطيور السوداء في سماء المكان، تبدو الأجنحة السوداء للغربان في الأعالي هناك، هي ذلك الدخان المتصاعد من هذه الروح هنا، ولا شيء آخر.

---

* شاعر وروائي أردني
www.ibrahimnasrallah.com

إصدارات

"الرواية الليبية المعاصرة"

للدكتور "بوشوشة بن جمعة"

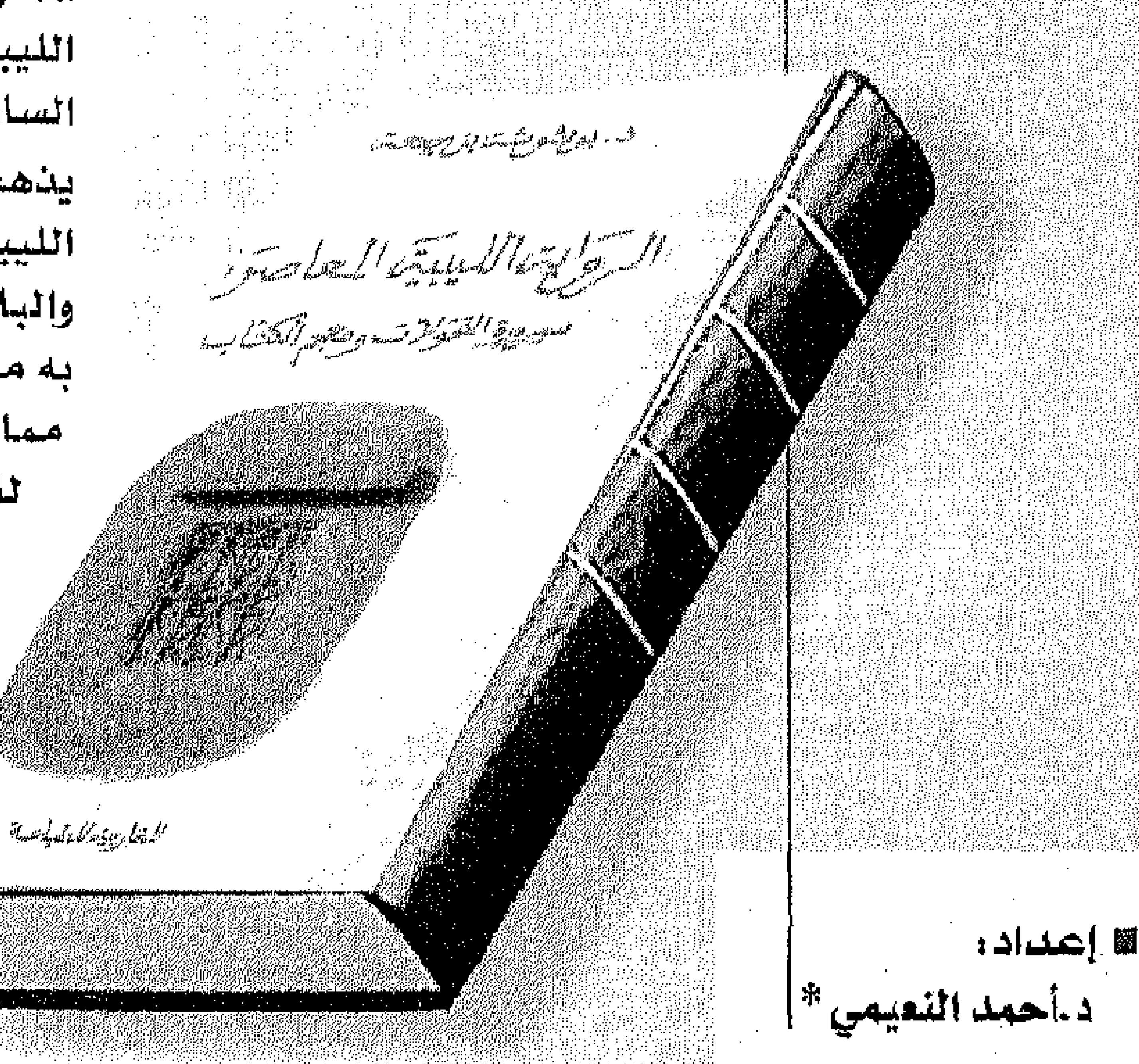
■ إعداد:
د.أحمد النعيمي*

عن الدار المغاربية للطباعة والإشهار، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: "الرواية الليبية المعاصرة: سيرورة التحولات ومعجم الكتاب" من تأليف أستاذ الأدب الحديث بالمعهد العالي للغات بتونس الدكتور بوشوشة بن جمعة.

يقع الكتاب في (٢٢٨) صفحة، وقسمين، حيث يضم القسم الأول ستة فصول، بينما حمل القسم الثاني عنوان "معجم كتاب الرواية الليبية". أما فصول القسم الأول فقد حملت العناوين التالية: الفصل الأول وعنوانه: القصّ الليبي الحديث، سيرورة التشكل ومدارات الكتابة. والفصل الثاني، وعنوانه: الرواية العربية الليبية من مساءلة النشأة إلى بلاغة التحولات. والفصل الثالث وعنوانه: مقاربة مقومات الانتاج الروائي الليبي.. وفي هذا الفصل وقف المؤلف على الانتاج الروائي الليبي ما بين ١٩٥٠ و ٢٠٠٦، ثم عمد إلى توزيع الروائيين الليبيين حسب عدد النصوص التي كتبوها.

وقد جاء الفصل الرابع بعنوان: "تصنيف الرواية الليبية"، وفيه ناقش المؤلف تصنيف الرواية الليبية، ثم تناول أنماط الرواية الليبية، وهي : الوطنية، والرومانسية، والسير ذاتية، والواقعية النقدية، ورواية توظيف التراث.

أما الفصل الخامس فقد جاء بعنوان: "الرواية الليبية: القضايا والمواقف" وفي هذا الفصل ناقش المؤلف جملة من القضايا المتعلقة بالرواية الليبية، ومنها: العلاقة مع الغرب، والسياسة بين تهافت الممارسة وعنفوان الملامسة، والدين بين العقيدة والخرافة، والمرأة الليبية وإشكاليات الراهن والمصير.. وغير ذلك. وجاء الفصل السادس بعنوان: "تلقي الرواية الليبية: الراهن والأفق".



يذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن الحركة الثقافية والأدبية الليبية الحديثة والمعاصرة لم تحظ بالاهتمام الكافي من النقاد والباحثين الليبيين والعرب على حدٍّ سواء، وذلك رغم ما تتميز به من ثراء وتنوع يكشف عن ثراء مرجعياتها الفكرية والجمالية، مما يؤهلها لإغناء وتنويع المشهد الثقافي العربي. وبالنسبة للرواية الليبية فإنها لم تنل حظها من الاهتمام النقدي كسائر الأجناس الأدبية الأخرى التقليدية منها كالشعر، والحديثة كالقصة القصيرة، على الرغم من التطور الكمي والنوعي لهذه الرواية.

ويخبرنا المؤلف بأنه يسعى من خلال كتابه هذا إلى إنصاف الرواية الليبية بالتأكيد على مشروعيتها كجنس أدبي يتوفر على تاريخه الخاص من حيث النشأة، والتحولات السردية، والدلالات الفكرية والجمالية.

وفي الفصل الأول من هذا الكتاب يبحث المؤلف في نشأة الرواية الليبية، فيذهب إلى أن ضبط تاريخ محدد لنشأة الفن القصصي في ليبيا ليس بالأمر اليسير، وذلك لعدة أسباب، منها أن الجنس القصصي شق طريقه إلى الظهور متداخلاً ومرتبطاً بغيره من ألوان التعبير الأدبي كالخاطرة والمقالة القصصية. وهذا ما يعلل تعدد البدايات التي وضعها النقاد الليبيون كتاريخ يمكن اعتماده لتحديد زمن نشأة القصة القصيرة الليبية، والتي ستسهم في انبثاق الجنس الروائي مع نهاية الخمسينات وبداية الستينات من القرن العشرين.

ويخبرنا الدكتور بوشوشة بن جمعة بأن بعض النقاد عاد ببدايات نشأة القص الليبي الحديث إلى مطلع القرن العشرين الذي شهد ظهور أولى المحاولات القصصية، وتحديداً سنة (١٩٠٨) حينما عرفت ليبيا بعض الصحف التي كانت تنشر ما يمكن اعتباره إرهاصات أولى للقصة القصيرة في ليبيا في شكل مقالات قصصية.

ويُرجع بعض النقاد نشأة فن القص في الأدب الليبي الحديث إلى منتصف الثلاثينات من القرن العشرين، حيث ظهرت أولى نماذجه الفنية، على صفحات مجلة "ليبيا المصورة" التي أنشأها عدد من كتاب الجيل الجديد.

جملة القول: إن كتاب "الرواية الليبية المعاصرة" سيرورة التحولات ومعجم الكتاب" لمؤلفه الدكتور بوشوشة بن جمعة غني بمادته، علمي في منهجه وأسلوبه، مما يجعله كتاباً لا غنى عنه لأي باحث أو دارس يريد أن يتتبع نشأة الرواية الليبية وتطورها.

قراءات

"زمن الخيول البيضاء"

لـ "ابراهيم نصر الله"

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في عمان وبيروت، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدرت رواية جديدة بعنوان "زمن الخيول البيضاء" لابراهيم نصر الله.

تقع "زمن الخيول البيضاء" في (٥١٢) صفحة، وتضم ثلاثة أجزاء سماها المؤلف كتباً، حيث حمل الكتاب الأول عنوان "الريح"، والكتاب الثاني عنوان "التراب"، بينما جاء الكتاب الثالث بعنوان "البشر".

وما بين "الريح" و"البشر" يصوغ ابراهيم نصر الله ملحمة روائية يبدو أنها الأخيرة ضمن مشروعه الروائي الذي أطلق عليه اسم "الملهاة الفلسطينية". وهو المشروع الذي بدأ العمل به منذ عام ١٩٨٥، والذي أصدر من خلاله ستا روايات تباينت وتمايزت من حيث المضامين والأشكال الفنية، وتكاملت من حيث الفكرة والمشروع والهدف.

وكما لو أن نصر الله أراد أن يرنو إلى المسألة الفلسطينية من زاوية مختلفة، فقد بدأ من الحاضر وانتهى إلى التاريخ، ذلك أن هذه الرواية الضخمة ممن حيث الكم والكيف والأحداث والشخوص، تختلف عن سابقاتها بأنها عدت إلى التاريخ، وعرضت لنا أحداث قرن وربع القرن من تاريخ الشعب الفلسطيني والمكان الفلسطيني كذلك.

ومع إدراك الروائي بأن عمله لا يقف عند الجوانب الفنية فحسب، ولكنه يؤرخ لذاكرة شعب كذلك، فقد اعتمد في بنائه للأحداث على عدد من المراجع التاريخية والشهادات الشفوية والمكتوبة.

لقد اعتمد نصر الله البناء الفني التقليدي لصياغة أحداث "زمن الخيول البيضاء"، وذلك لإدراكه بأن مثل هذا البناء الفني هو الأنسب لسرد الوقائع، وصياغة الحكاية بما يتناسب مع عنصر التشويق وحساسية هذا التاريخ: تاريخ الآلام ودربها.

حمل الفصل الأول من هذه الرواية، أو من الكتاب الأول عنوان: "وصول الحمامة"، والحمامة هي الفرس البيضاء التي سوف يتعلق بها قلب الفتى خالد الذي سيغدو شخصية محورية في هذه الرواية؛ ذلك أن تعلقه بهذه الفرس جعله يبدع أشكالاً من البطولة، وهي البطولة التي بدأت مع استعادة خالد للحمامة من رجال الدرك بعد أن أجهز عليهم جميعاً.

لقد دارت أحداث هذه الرواية - أو أغلبها - في قرية اسمها "الهادية"، وهي قرية مرت بأكثر من مرحلة، وعاشت أكثر من مفارقة، حيث خضعت لرجل اسمه "الهباب" هو مزيج من وحش بشري وقاطع طريق ومجرم، وواع لأسباب الهيمنة في ذلك الزمان من عمر الدولة العثمانية.

غير أن (الهادية) نفسها التي تركت الهباب يعيثُ فيها فساداً وبطشاً عادت فبطشت به، حينما أهانه (خالد) إهانة لم يعش بعدها الهباب سوى بضعة أيام. وكما خدع (الهباب) أهل القرية في حياته فقد خدعهم في مماته، ذلك أنهم حين أرادوا سحله في الشوارع كانوا ضحية لرجال الدرك.

وهذه القرية نفسها، هي التي احتضنت فكرة التآلف الديني، حينما بُني فيها (الدير)، وهي التي ساهمت في مقاومة المحتل الذي غزا أرض فلسطين واستولى عليها بالقوة والبطش والخديعة.

وإذا كان يصعب تلخيص عمل روائي ملحمي في مثل هذا العرض الموجز لكتاب، فإن فيما قاله (الحاج محمود)، وهو إحدى شخصيات الرواية، ما يختصر الفكرة التي يقوم عليها هذا العمل، ذلك أنه قال: "أنا لا أقاتل كي انتصر بل كي لا يضيع حقي، لم يحدث أبداً أن ظلت أمة منتصرة إلى الأبد. أنا أخاف شيئاً واحداً: أن ننكسر إلى الأبد، لأن الذي ينكسر إلى الأبد لا يمكن أن ينهض ثانية، قل لهم احرصوا على ألا تنهزموا إلى الأبد".

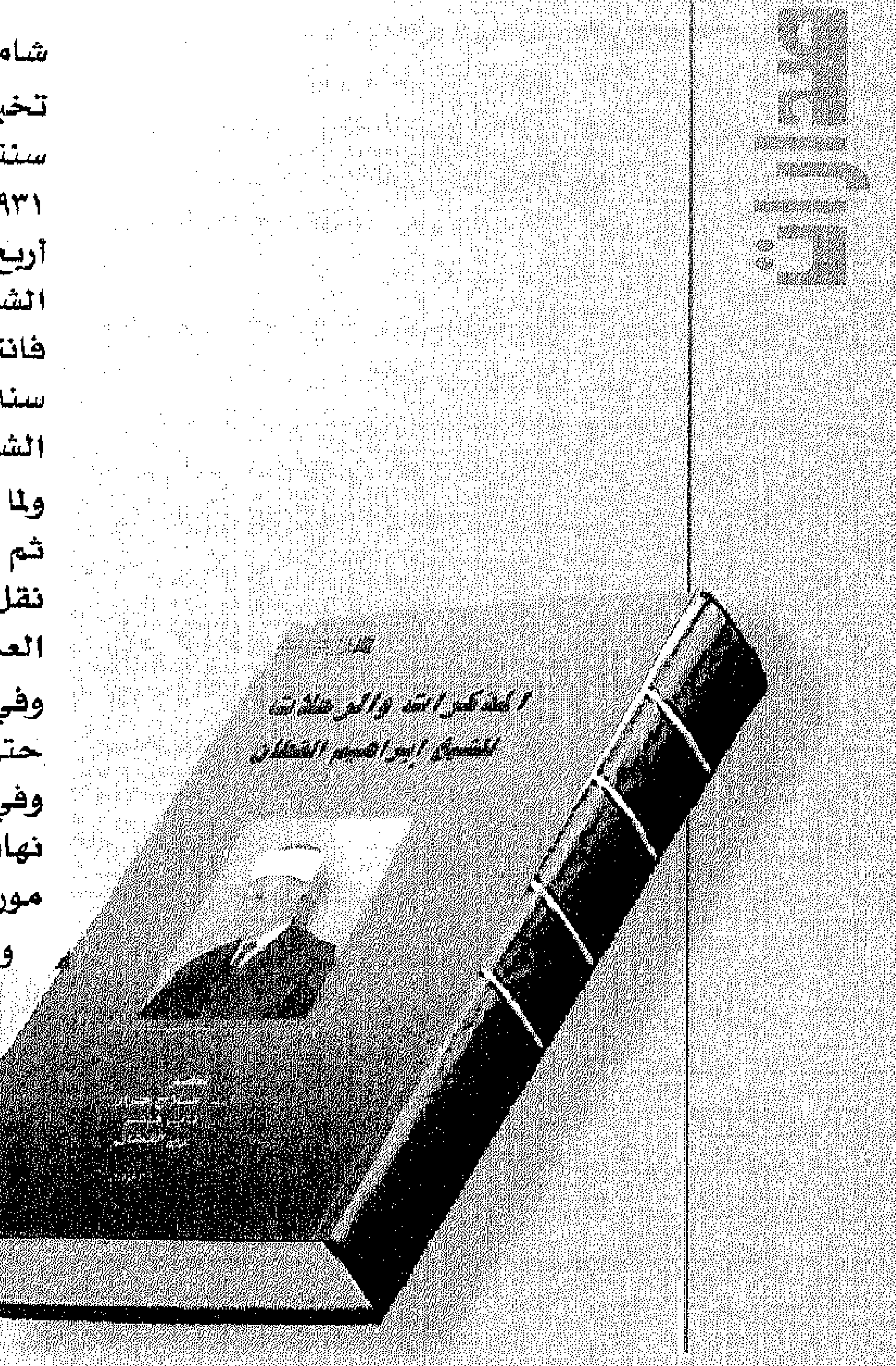
جملة القول إنّ "زمن الخيول البيضاء" للروائي والشاعر ابراهيم نصر الله رواية ملحمية بحق، وإذا كانت خاتمة مشروعه الروائي "الملهاة الفلسطينية" فقد بات هذا المشروع، وقد اكتملت جوانبه بحاجة إلى دراسة نقدية عميقة: توضح ما له، وما عليه.

مذكرات ورحلات الشيخ ابراهيم القطان بتحقيق ثلاثة مؤلفين

ضمن سلسلة كتاب الشهر التي تصدر عن وزارة الثقافة في الأردن، صدر كتاب جديد بعنوان "المذكرات والرحلات للشيخ ابراهيم القطان" بتحقيق ثلاثة مؤلفين هم: الأستاذ الدكتور صلاح جرار، وكايد هاشم، وريم القطان.

يقع الكتاب في (٥٠٨) صفحات، ويضم مقدمة، وتعريفاً بحياة الشيخ ابراهيم القطان، وثلاثة أقسام، وقد جاء القسم الأول بعنوان "المذكرات" والقسم الثاني بعنوان "الرحلات"، بينما ضمن القسم الثالث شهادات بالشيخ، وقائمة بمصادر التحقيق ومراجعه، وكشافات، وملحقاً للصور.

ونظراً لحجم الكتاب، وتنوع أقسامه، وغزارة معلوماته، فسوف نكتفي - في هذا العرض الموجز - بالوقوف على مقدمة الأستاذ الدكتور صلاح جرار، ذلك أننا وجدناها شاملة ودالة.



تخبرنا المقدمة بأن الشيخ ابراهيم القطان ولد في عمان بين سنتي ١٩١٣ و١٩١٥، وأكمل دراسته الاعدادية فيها. وفي سنة ١٩٣١ تعرف على الشيخ محمد الخضر الشنقيطي ولازمه أربع سنوات. ودرس عليه العلوم الشرعية واللغوية، ثم نصحه الشيخ الشنقيطي بأن يكمل دراسته في الأزهر الشريف، فانتسب إليه سنة ١٩٣٥، وحصل على الليسانس في الشريعة سنة ١٩٣٩، ثم نال الشهادة العالمية والتخصص في القضاء الشرعي سنة ١٩٤١.

ولما عاد إلى عمان سنة ١٩٤١ عُين رئيساً لكتاب المحكمة الشرعية، ثم قاضياً لمحكمة الكرك الشريعة بين سنتي ١٩٤٢ و١٩٤٧، ثم نقل إلى وزارة التربية والتعليم مفتشاً للعلوم الدينية واللغة العربية حتى سنة ١٩٦١ حيث عين مديراً للشرعية.

وفي سنة ١٩٦٢ عين قاضياً للقضاة ووزيراً للتربية والتعليم حتى سنة ١٩٦٣ وبعد ذلك عمل محامياً حتى سنة ١٩٦٥، وفي سنة ١٩٦٧ عين سفيراً للأردن في المملكة المغربية حتى نهاية آذار ١٩٧٣، وكان في الوقت نفسه سفيراً غير مقيم في موريتانيا.

وفي تموز ١٩٧٣ عُين سفيراً للأردن في الكويت حتى نهاية آذار ١٩٧٤. وعمل بعد ذلك محاضراً في كلية الشريعة في الجامعة الأردنية في موضوع مقارنة الأديان، وفي سنة ١٩٧٥ عين سفيراً للأردن في باكستان وسفيراً غير مقيم في ماليزيا.

وفي أوائل حزيران ١٩٧٧ عين قاضياً للقضاة، وبقي في وظيفته إلى أن وافاه الأجل سنة ١٩٨٤. وكان - رحمه الله - عضواً في مجمع اللغة العربية اللغة العربية الأردني، ومجمع اللغة العربية في القاهرة، ومجمع اللغة العربية في بغداد، والمجمع الملكي لبحوث الحضارة الاسلامية (مؤسسة آل البيت) في عمان، ورابطة الكتاب الأردنيين، وجمعيات أخرى. ونال عدداً من الأوسمة في الأردن والمملكة المغربية.

ومن مؤلفاته المنشورة: الامام الغزالي: المعلم والمربي، عثرات المنجد في العلوم والأدب والاعلام، تيسير التفسير، مبادىء في الدين الاسلامي، نهج الاسلام، القواعد الوافية.. وغيرها. وهناك عدد من المؤلفات التي ما تزال مخطوطة.

وفيما يخص مذكرات الشيخ ابراهيم القطان فإن الدكتور صلاح جرار يخبرنا بأن أول ما تتناوله هذه المذكرات هو الحديث عن عمان، واستعراض تاريخها القديم، وبعض ما سجله الرحالة والسياح خلال زياراتهم لها، متوقفاً عند أهميتها التاريخية والتجارية منذ ما قبل الفتح الاسلامي، ومروراً بالفتح الاسلامي، ووصولاً إلى القرن التاسع عشر.

كما وقف الشيخ القطان في هذه المذكرات عند أبرز الأحداث السياسية مثل عصيان الكورة سنة ١٩٢١ والثورة السورية في بلاد الشام سنة ١٩٢٦، ومعركة الخضر، وكيف دفعت الثورة السورية بكثير من العائلات السورية للقدوم إلى عمان والإقامة بها، بالاضافة إلى عدد هائل من الثوار واللاجئين. ويتحدث كذلك عن الزلزال الذي أصاب عمان سنة ١٩٢٧ والأضرار التي نجمت عنه.

وفي وصفه لرحلاته وقف الشيخ القطان على المظاهر الايجابية عند الشعوب المتقدمة مقارناً أحوالهم ومنتقداً أوضاعنا وداعياً إلى أن نصلح من شأننا.



"أبحاث في مدونات روائية"

للدكتور "محمد القواسمة"

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان "أبحاث في مدونات روائية" من تأليف الدكتور محمد القواسمة.

يقع الكتاب في (١٦٨) صفحة، ويضم مقدمة وعشرة عناوين، وهذه العناوين هي: المرجعية الفكرية لروايات غالب هلسا: رواية السؤال نموذجاً، وتقنية الموت في رواية سحب الفوضى ليوسف ضمرة، وبلاغة التشكيل في رواية تلك الأعوام لسالم النحاس، وبحث في افتتاحية رواية ليلة الريش لجمال ناجي، وقراءة في عنوان رواية الصحن لسميحة خريس، وشخصية الأب في رواية أنت منذ اليوم لتيسير سبول، وأسئلة التركيب في رواية الشهبندر لهاشم غرايبة، ومحمولات المكان في رواية ليلة عيد الأضحى لعبد الناصر رزق، وفوضى الكتابة في رواية شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله، ثم الزمن النفسي في قصة حب مجوسية لعبد الرحمن منيف.

وفي مقدمة كتابه يخبرنا المؤلف عن المنهج الذي اتبعه في تأليف هذا الكتاب فيقول: "اما المنهج الذي اتبعته فلم يغادر المدونات المدروسة الى خارجها - حيث المؤلف وظروف القول - إلا لتعزيز رأي، أو شرح فكرة، أو تفسير ظاهرة.. انه منهج لا يستدعي الخارج إلا حين يشاء الداخل، لهذا فكل التقدير إلى النص، لأنه الوحيد الذي أحس بأني مدين له، فهو الذي منحني اللذة العقلية والجمالية سواء أكان متميزاً أو متواضعاً".

ويسعى المؤلف إلى تثبيت آرائه في فن الرواية من خلال حديثه عن المرجعية الفكرية لروايات غالب هلسا، حيث يتفق مع الرأي الذي يذهب الى أن الرواية عالم تخييلي، له وجوده المستقل الذي حكمه قواعد وقوانين خاصة، ويقوم على شخوص وأمكنة وازمنة وحوادث وراو أو عدة رواة، وهو - وان كان له عالمه الخاص - ليس منعزلاً عن الحياة، فهنالك حبل سري يربطه بالمجتمع والناس والطبيعة والعصر، وتتحقق هذه الغاية عبر صياغة فنية متقنة، ورؤية فكرية واضحة ومتماسكة تثري الإنسان، وتساهم في صنع حاضره ومستقبله.

وعلى هذا فالرواية - كما يقول المؤلف - تتمثل جمالياتها في صياغتها الفنية من ناحية، وما تحمله هذه الصياغة من أفكار من ناحية أخرى. فنحن ازاء بناء الرواية نتساءل عما يقوله هذا البناء، وما يقوله ليس ليس معلقاً بالهواء، بل مشدود الى الأرض، الى عالم الناس، في الأصل مستمد من هذا العالم: منه بدأ وإليه يعود.

ويرى المؤلف بأن حيادية الروائي لا تعني انعدام العلاقة بين العمل وصاحبه، فالروائي هو الذي اختار عناصر الرواية، وصور الصراع بين شخصياتها، وقام بوظيفته في صياغة العل وإنجازه، وفي هذا تكمن مسؤوليته التي ينتج عنها أيديولوجيا الرواية، وهي تقترب أو تبتعد عن أيديولوجيا الروائي.

وفي حديثه عن رواية (السؤال) لغالب هلسا يذهب المؤلف الى ان البنية افكرية لهذه الرواية تظهر من خلال حياة غالب هلسا والظروف التي واكبت كتابته للرواية، كما تبرز من خلال تتشابك العلاقات بين ثلاث شخصيات في الرواية، وهي: السفاح ومصطفى وتفيدة، فشخصية السفاح تسيطر على مجتمع الرواية من خلال مسلسل القتل، مقتل سيدة في حي "جاردن ستي"، ثم "منى" المتخرجة في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ثم عشيقها عبد العليم، ثم مقتل سيدة أخرى في شارع سليمان جوهر. وشخصية مصطفى الكاتب الماركسي الذي يُمارس حياته الخاصة من خلال علاقاته النسائية، خاصة علاقته بسعاد، ثم خالتها تفيدة. وشخصية تفيدة تطغى على الشخصيات الأخرى، وتستطيع أن تهزم السفاح عندما يحاول الاعتداء عليها، فتتمكن من وضع مسند المقعد على صدره قبل أن يستطيع الهرب.

ويصل المؤلف إلى أن رواية السؤال تحمل أفكاراً تتركز اساساً حول السياسة والمرأة، وهي في السياسة تنتقد ممارسات السلطة القامعة، وتحلل تصرفاتها الشاذة، وتدعو الى مقاومتها، أما بالنسبة للمرأة فتدين الرواية نظرة الرجل إليها.. وفي نهاية الدراسة يناقض المؤلف نفسه فيقول: "وهكذا فإن وعي الرواية يشير إلى وعي الروائي". على الرغم من أنه كان قد عارض مثل هذه الفكرة في بداية دراسته.

* كاتب واكاديمي أردني



غـازي الـذيـبـة *

رواية الخيال العلمي العربية

يرى بعض المحللين الأدبيين، ندرة إنتاجنا لروايات الخيال العملي، إلى أن العرب لم يدخلوا دائرة الإنتاج العلمي التطبيقي او النظري بعد، وانهم ما زالوا نائمين في عصور ما قبل الثورات العلمية، وازمنة التخلف، ولعل مسحا بسيطا في محيطنا، لقراءة حجم منتجاتنا التي تستند الى العلم، سيكشف عوراتنا تماما، وسيبرز مدى تردي حالتنا، بل انحطاطنا في هذا المنحى.

غير أن انتاج الرواية العلمية لا يحتاج الى هذه النظرة المتشائمة، ولا إلى بريق النظريات العلمية وتطبيقاتها، إنه فضاء تسنده المخيلة، ويمده الوعي بالإمكانيات التي تصعّد من اتصالنا به، وتحيطنا بمدى قدرتنا على التفاعل مع حضارة العلم العالمية، ومدى قوة وجودنا الإنساني على ارض تتحكم لمعطيات التقدم العلمي ومبلغ وعينا بذلك، حتى لو كان هذا من الجانب الأدبي حسب.

إن روائيينا الذين يتمطون في سهوب الأنواع المتيسرة من الرواية، يظهرون عجزهم الفادح في إنتاج روايات تمكنهم من تحريض مخيلاتنا على التوجه نحو العلم، رغم ما حظيت به الرواية العربية من تكريم وانتباه عالميين على يدي حائز جائزة نوبل نجيب محفوظ، ورغم ما وصلته الرواية العربية من تقدم في أنواع عديدة، إلا ان قصورها في الجانب العلمي يفضح تخاذلنا، ويضعنا في مواجهة مع العالم، الذي نسعى لان نكون جزءا منه.

ليس العتب فقط على قصورنا في إنتاج رواية الخيال العلمي، وإنما يمتد إلى مناطق اخرى في الآداب وأنواعها، فثمة نقص حاد في إنتاج النصوص التلفزيونية، ونضوب في إنتاج أغان تهم الناس مباشرة، وتحاكي اوجاعهم اليومية، وتردٍّ مريع في إنتاج النصوص المسرحية، وتخلف في إنتاج النظريات النقدية، وتطبيقات النقد الأدبي، وجفاف في إنتاج أدب الأطفال والشباب.

بل إن إنتاج الشعر أبو المنتجات الأدبية العربية، ما زال يراوح مكانه، وإن بدا أنه الأكثر حظا في قائمة الإنتاج الأدبي عندنا، لكن هذه النظرة تبدو غير موفقة، ذلك أن الشعر الذي يتقدم قائمة المنشورات، يحظى بأقل نسبة انتشار بين الجمهور، كما أنه قاصر عن التواصل مع محيطه، ومغيّب عن إنتاج وعي جمالي وفكري جديد، يسهم في حضنا على الخروج مما نحن منكبون عليه من ترد وتراجع.

إن رواية الخيال العلمي من الأنواع التي تحظى بانتشار جيد في الغرب، وقد يبدو للعيان أن سبب ذلك، هو التقدم الحضاري الذي يعيشه الغربيون، فما إن ينتهون من ثورة علمية حتى يلحقوا بثورة غيرها، وهكذا، وهذا الانتشار الجيد لرواية الخيال العلمي، يوازيه انتشار أكثر جودة للأنواع الأخرى من الآداب والفنون الغائبة عنا، وتقدم مذهل في مناطقها، وابتكار لمساحات جديدة من آفاقها.

لسنا بعيدين عن العالم، وقد أصبح كل شيء تحت أنظارنا، ويمكننا التواصل معه بكل يسر وسهولة، وغيابنا عن التفاعل مع ما ينتج فيه من علوم وآداب وفنون وأفكار، يعني غيابا عن الوعي، وليس مجرد قصور، أو تراخ فقط من قبلنا، بل إنه موات، يقضي بأننا سنظل على هامش الحضارة الإنسانية التي تتقدم كل يوم في كل مناحي الحياة، دون أن نسجل حضورا فاعلا في جنباتها.

* كاتب وشاعر اردني
Ghazi65__1@hotmail.com

